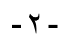
وزارة الثقافة
الهيئة العامة السورية للكتاب

مرجعيات وتقنيات السينما

تأليف: مجموعة من الباحثين
ترجمة: نبيل الدبس
مراجعة: د. جمال شحيد

سلسلة كتاب النشر الإلكتروني

مرجعيَّات
وتقنيّات السينما



مرجعيَّات
وتقنيَّات السينما

تأليف : مجموعة من الباحثين

ترجمة : نبيل الدبس

مراجعة: د. جمال شحيّد

منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب

وزارة الثقافة - دمشق ٢٠٢٠م

العنوان الأصلي للكتاب:

القاموس العالمي للسينما

دار لاروس الباريسية/ ٢٠١١

Dictionnaire mondial du cinéma

Larousse, 2011

الآراء والمواقف الواردة في الكتاب هي آراءُ المؤلِّفِ ومواقِفُهُ ولا تعبِّر **(**بالضرورةِ**)** عن آراء الهيئة العامة السورية للكتاب ومواقفها.

مرجعيات وتقنيّات السينما /نبيل الدبس/ - دمشق: الهيئة العامة السورية للكتاب، ٢٠٢٠م. - ص: مص ٢٥سم. (العلوم الإنسانية).

١ -　　　　٢ -　　　　٣ - العنوان　　　　٤ -

٥ -

مكتبة الأسد

استهلال

منذ عقد ونيف قادتني طبيعة عملي إلى لقاء مع مدير إحدى شبكات التلفزة الفضائية العربية. كانت هذه الشبكة قد افتتحت للتو قناة فضائية تبث، من دون تشفير، أفلاماً أمريكية على مدار الساعة. يومها، قلت للرجل: إني أرى في هذه البادرة الخطوة الأولى في مسيرة تخريب العقل العربي. بعدها، تناسلت هذه القناة، وفرّخت أقنية أخرى من النوع نفسه. هذه الأفلام الهابطة من السماء لم تلبث أن تسللت إلى مطابخنا ومقاهينا ومخادعنا وطاولات دراسة أطفالنا، وإلى قلب جلساتنا الأسريَّة والغرامية والرفاقية. كانت غالبيتها العظمى من الإنتاجات الهوليوودية النمطية، يجري تقطيع أوصالها لتناسب ذوق الأيديولوجيا المسوّقة لها، وبين ثناياها تختبئ إعلانات استهلاكية تروّج بدورها لتلك الأيديولوجيا. ثم انهالت الأقنية الفضائية التي تبنّت البرامج الأمريكية الهوليوودية بمختلف أنماطها، برامج يجري تعريبها وتحليتها بمسوغات وبهرجة ودعاية هائلة، لم تتوان عن استخدام كل وسائل الإعلام، ووسائل التواصل، وطبخات العلاقات العامّة التي جرى اختبارها وتجريبها في مختلف أنحاء العالم، خاصة النامي منه. ترافق ذلك مع هجمة فضائية أخرى تمثّلت في مئات الأقنية الدينية التي بثّت، ولا تزال، نماذج من التجهيل والتضليل لا سابق لها في تاريخ البشرية. ووجدت تلك الأقنية كلها تربة خصبة لها في عالمنا العربي، لأسباب بعضها بات مكشوفاً، وبعضها الآخر لا يزال ينتظر من يستكشف خيوطه.

إنها الصورة. الصورة الفوتوغرافية ثم السينمائية، وبعدها التلفزيونية، واليوم الصورة الحاسوبية. ولأني شغوف بالسينما، وفقاً لما أكّده صديقي الأستاذ الدكتور جمال شحيّد، في مقدمته الحنينية التي صاغها لاستهلال الكتاب الأول

من هذه الموسوعة، الصادر عام 2016 عن الهيئة العامة السورية للكتاب، ضمن الخطة الوطنية للترجمة، وقد حمل اسم «موسوعة سينما البلدان». ربما بسبب شغفي هذا بالسينما، و«المتنامي مع أيام العمر»، أكاد أجزم أن الصورة السينمائية هي الأهم والأخطر بين كل تلك الصور. والعلّة في ذلك إنما تكمن جوهرياً فيما تتميز به السينما من قدرة عالية على الإيهام بالواقع، لكن أيضاً على الاستخفاف بهذا الواقع، وعلى استيلاد الحلم من تلافيف الدماغ المستكين. قدرة واكبها الاشتغال الهوليوودي على نظام النجومية، وتسخير قنوات الاتصال كلّها لخدمته. هذه الصورة كانت هاجسي منذ الصبا. كانت المحفّز الأساس لانخراطي في تنشيط العمل في النادي السينمائي بدمشق. كنت، ولمّا أزل، أؤمن بضرورة السعي الحثيث إلى نشر ثقافة الصورة، ثقافة السينما، ثقافة التواصل والاتصال في عقول المواطن منذ سنيّ دراسته الأولى، كي يستطيع لاحقاً ممارسة المواطَنَة بمبادئها الأولية على أقل تقدير.

لقد حمّلني الأستاذ الدكتور جمال شحيّد عبء دَين ثقيل عندما استعاد إلى الذاكرة أيام النادي السينمائي. وأخال أنه لم يكن يدرك عمق الأثر الذي ستتركه هذه الذكرى في لحمي ودمي.

أردت لهذا العمل أن يكون لاحقة لمبادرات أخرى في ميدان الترجمة، بدأتها بكتاب حول «سيميائية الفيلم وعلم الجمال السينمائي»، ثم بعمل تناول دور الصورة في تنامي طغيان الاتصال، وآخر حول تحليل الصورة. وجاءت استثارة الذكرى لتحرّض في داخلي نوعاً من الإصرار على المثابرة. لم يكن من السهل ترجمة مواد من قاموس عالمي للسينما كقاموس لاروس. أنت هنا أمام موضوعات تذهب ما بين سينما التجريب والسوريالية وصولاً إلى الكوميديا الهوجاء أو البورلسك، مروراً بالفانتازيا والخيال العلمي وأفلام الغرب الأمريكي، وأفلام الشانشادا والرومبيراس. وتقنياً، بدءاً من اختراع السينما وتلوين الشريط المصوَّر، وصبغ الفيلم يدوياً صورة صورة، إلى تقنيات السينما الرقمية، مروراً بأنواع المنابع الضوئية، وكيمياء التظهير، وفيزياء العدسات والمرشّحات، وسينما

التحريك وتقنيات الماكياج وحركة الكاميرا. لقد بلغ عدد الفقرات في قسم «تقنيات السينما» 107 فقرة، وفي «المرجعيات» 110. ووصل عدد الهوامش إلى أكثر من 440 هامشاً للمرجعيات، و250 للتقنيات (زادت عدد كلمات الهوامش عن 15000 كلمة). هذه الهوامش لم أترجمها عن النص الأصلي، لأن هذا النص لا يتضمن أي هوامش، وإنما بحثت عنها في مراجع ورقية وإلكترونية متعددة، وحاولت الإشارة إلى العديد من المواقع الإلكترونية على الشابكة، التي من شأنها تقديم المزيد من المعلومات، لكن أيضاً، تذكير القارئ بوجود هذا الكنز الذي لا ينضب من المعلومات على الشابكة، وأن الشابكة لا تقتصر فقط على مواقع التواصل اللااجتماعي، ومواقع التجهيل. اخترت تنسيق الفقرات ليس وفقاً للترتيب الأبجدي، بل تبعاً للأنواع والتيارات وميادين الثقافة والصناعة السينمائية، أو وفقاً لموقعها ووظيفتها ضمن العملية السينمائية، ومراحل صناعة الفيلم، وذلك تسهيلاً للوصول إليها، خاصة وأنني حاولت، قدر المستطاع، أن أدلو بدلوي في تعريب المصطلحات السينمائية، وفق ما نصحني به الصديق قيس الزبيدي، السينمائي والباحث والناقد الذي يزداد تألقاً مع الأيام.

لقد تهالَك المشهد السينمائي في بلدي، تهالكت صالات السينما وطقوس السينما، غابت لذّة المشاهدة ومتعة اللقاء. أفتقد هذا الفعل التواصلي الجمعي، هذا الفعل الطقسي، الإنساني والحميمي. وأنا، في أثناء عملي في هذا الكتاب، حاولت أن أحتال على هذا الوجع، لكني أخفقت في استبعاد طيف رفاق استعجلوا الرحيل، رفاق اشتغلوا طواعية بشغف لا حد له، في قبو صغير عند منبت قاسيون، على صناعة فضاء سينمائي له عبق القهوة المُرّة: معن معلا، عمر أميرالاي، سعيد مراد، فواز الساجر، حسان العايش، نبيل المالح ...

دمشق، ١٥ كانون الثاني/ يناير ٢٠١٨

القسم الأول

مرجعيّات السينما

الأنواع السينمائيَّة

سينما السلسلة باء (Série B):

لعلنا هنا أمام واحد من التعابير السينمائية التي شابتها أكثر أشكال السفسفة والتحقير، وعانت من سوء الاستخدام. تعبير بات رديفاً غامضاً لما يُعرَف بـ «فيلم النوع» (أو الفيلم النوعي film de genre)، برغم أنه تعبير دقيق، ويغطي ظاهرة لها طابعها الاقتصادي والتاريخي.

ارتبطت هذه التسمية بالسينما الأمريكية، وشاع استخدامها في الثلاثينيات، عندما اضطرّت هوليوود إلى إعادة النظر في هيكليتها بسبب الزلزال الذي أحدثه قدوم السينما الناطقة. في لحظة الضعف تلك، التي أعقبت سنوات العشرين السخيّة، لاحظت الاستديوهات الضخمة أن الجمهور ثابر على ارتياد الصالات المعتمة، على الرغم من النتائج الكارثية لانهيار البورصة، وأن سبب ذلك يعود إلى أن السينما كانت تشكل، إلى جانب الراديو، وسيلة التسلية الأقل تكلفة. وأدركت أن عليها تالياً العمل على جذب اهتمام جمهور الأحياء الفقيرة، والريف الأمريكي، والحفاظ عليه، وذلك عبر التقليل إلى أدنى حد ممكن من الأخطار التي يشكلها إنتاج فيلم بميزانية ضخمة، قد يخسر في شباك التذاكر برغم زحمة النجوم فيه. من هنا، جاءت فكرة كسب وفاء هذا الجمهور من خلال تقديم فيلمين، وحتى ثلاثة، في حفلة عرض واحدة (فيلم أو اثنين من أفلام «السلسلة باء»، فيلم مرموق، إضافة إلى أفلام الرسوم المتحركة والوثائقيات والجريدة الإخبارية) توفر له بسعر بخس بضع ساعات من الهروب في قاعة معتمة.

كانت أفلام «السلسلة باء» العامل الضامن في تلك العروض. كان إنتاج الفيلم منها يكلّف عُشر تكلفة الفيلم التقليدي، وحتى أدنى من ذلك، ومدّته أقل

(متوسط طوله يتراوح ما بين 55 و75 دقيقة). لم تكن أفلام «السلسلة باء» تحوي ممثلين نجوماً، ولا ديكورات ضخمة، بل مواقف وديكورات وشخصيات متكررة. لم يكن المُشاهد يذهب لمشاهدة بوستر كراب (الممثل) بل فلاش غوردون (الشخصية؛ تقابل شخصية غي ليكلير في فرنسا)، ولا ويليام بويد (الممثل) بل أوبالونغ كاسّيدي (الشخصية). أحياناً، كان الممثل يتماهى مع الشخصية، كما جرى مع روي روجيرز (الممثل والشخصية) وحصانه تريغر. كان ذلك الارتباط يقوم أساساً على فكرة الاعتياد، وهو الأمر الذي غدا فيما بعد المبدأ الأساس الذي قامت عليه المسلسلات التلفزيونية. السيناريوهات، كانت تتكرر، ويُعاد استخدامها كل سنتين في المتوسط، وأحياناً يجري الانتقال من نوع إلى آخر (من فيلم مغامرات إلى فيلم ويسترن، على سبيل المثال)؛ وظلت الديكورات نمطية (صالون، حانة، بار، مزرعة، ساحة متواضعة في قرية صغيرة) يجري بناؤها وتظل قائمة، كي تعود إلى الظهور كلما استدعت الحاجة. كان الممثلون والفنيّون ينجزون الفيلم في أسبوع واحد. بعضهم كان يرتقي في سلّم الترتيب، من «السلسلة باء» إلى «السلسلة ألف» (A) (أنتوني مان أو جون وين، الذي أمضى سنوات الثلاثثيات في تمثيل أفلام ذات ميزانيات بخسة). بعضهم الآخر لم ينل هذه الترقية أو لم يرغب فيها: روي روجرز، كان نجماً لامعاً بفضل «السلسلة باء» وحسب، والسينمائي جوزيف .هـ. ليويس (J.H.Lewis) كان يجد في سينما الميزانية الزهيدة هامشاً من حرية الإبداع لم يكن يجدها مع أفلام الميزانيات الأكبر.

ذلك أن فيلم «السلسلة باء» لم تكن له أي طموحات فنية، ولم يكن ليخسر كثيراً من المال، بسبب ميزانيته البخسة، ومن ثمّ لم يول مسؤولو الاستديوهات أي اهتمام لطرح هذا الفيلم أمام ميزان النقد السينمائي، فيما كان القائمون على الرقابة يكتفون بإلقاء نظرة سريعة عليه. كان بمقدور السينمائي أن يجرّب ضمنه تيمات عدّة (التحليل النفسي على سبيل المثال، الذي رأيناه في **الحلم الغريب**/*Blind Alley*، لتشارلز ڤيدور C.Vidor، عام 1939، لكنه لم يبلغ مرتبة

الفيلم المرموق إلا مع نجاح فيلم منزل الدكتور إدواردز/ *Spellbound*[١] لألفريد هيتشكوك، عام 1945)، وكان بمقدوره أيضاً أن يجرّب بعض الأساليب الفنية (اللقطة/ المشهد[٢] عند جوزيف هـ. ليويس) التي ربما كانت ستثير الاستهجان في إنتاج مرموق. في بعض الأحيان، كانت الجودة العالية للفيلم تحث مسؤولي الاستديو على الدفع به أمام النقاد، واستثماره بوصفه فيلماً مرموقاً (المرأة الهرّة *Cat People* لجاك تورنور *J.Tourneur*, 1942، الذي أعاد استخدام جزء من ديكورات سبق استخدامها في فيلم عائلة أمبرسون المتألقة /*Magnificent Ambersons* لأورسون ويلز O.Welles، قبل ذلك بعام واحد).

لقد كانت شركات الإنتاج الضخمة (major companies) أول من بادر إلى تمويل أفلام «السلسلة باء»، التي بلغت أحياناً 50% من إنتاجها السنوي. كان توازنها الاقتصادي يستند أساساً إلى مُنتَج قليل التكلفة، لا يتعرض مطلقاً للخسارة، ومن ثمَّ كان مربحاً على الدوام. كل استديو كبير كان يمتلك وحدة خاصة لإنتاج «السلسلة باء» بحيث كان الإنتاج الإجمالي ينقسم وفق صنفين اقتصاديين رئيسيين: السلسلة ألف (A) والسلسلة باء (B) (مع تنويعات طفيفة من نوع -A أو +B). وكان الأمر يتوقف عند ذلك وحسب: لم يكن ثمة «سلسلة سي» (C)، والسلسلة Z كانت مجرد مفهوم هازئ وُلد في فرنسا[٣]، لكن من دون أي أساس تاريخي أو اقتصادي. كان فيلم «السلسلة باء» يلقى قدراً من العناية يتفاوت تبعاً

---

(١) أكرر ما قلته في مستهل كتاب موسوعة سينما البلدان من أن الأفلام غير الفرنسية توزع في فرنسا بأسماء فرنسية قد لا تتطابق مع الاسم الأصلي. أنا هنا في معظم الحالات أترجم إلى العربية الاسم الفرنسي وأضع الاسم الأصلي في الهامش أو بين قوسين.

أشير إلى أن النص الأصلي لا يتضمن هوامش. كل هوامش الكتاب هي من تحرير المترجم.

(٢) الـ *Plan-séquence* في السينما هو المشهد (وحدة المكان والزمان) عندما يجري تصويره بلقطة واحدة، ويُعرض في الفيلم من دون أي شكل من أشكال المنتجة، أي أنه يظل عبارة عن لقطة وحيدة. والمعروف أن المشهد يتألف عادة من عدد من اللقطات التي تحافظ على وحدة المكان والزمان. انظر النحو السينمائي.

(٣) الفيلم من السلسلة Z هو فيلم زهيد التكلفة ومن نوعية سينمائية متدنية.

لضخامة الاستديو: لدى شركة MGM قاربت ميزانية فيلم من «السلسلة باء» (من النوع الكوميدي، مثل سلسلة القاضي هاردي وأطفاله) ميزانية فيلم من «السلسلة ألف» عند شركة RKO، على سبيل المثال.

إلى ذلك، كان هناك عدد من الاستديوهات الصغيرة التي قصرت إنتاجها على الأفلام ذات الميزانيات البسيطة: Monogram ،ORC ،Tiffany. لكن شركة ريبوبليك (Republic) امتازت بوضع خاص: اختصت بأفلام الميزانيات الضئيلة، لكنها كانت تغامر أحياناً وتقتحم ميدان «السلسلة ألف»، وتحديداً لكي تتيح فرصة التعبير أمام سينمائيين مُغرَمين بالاستقلالية (**الرجل الهادئ/** *The Quiet Man*، لجون فورد، 1952، و *Johnny Guitar*، نيكولاس ري N.Ray, 1953 هما من إنتاج ريبوبليك).

ظل إنتاج السلاسل باء مستمراً في الأربعينيات، لكنه مال نحو الفيلم البوليسي على حساب الويسترن (سلسلة **الصقر** *The Falcon* في شركة RKO و**مايكل شين** *Michael Shayne* في شركة فوكس Fox، كانتا بمنزلة إرهاصات للفيلم الأسود). لكننا شهدنا كذلك تزايداً لافتاً للأعمال المرموقة، والمخرجين المبدعين، جعل من تلك الفترة عصراً ذهبياً: جاك تورنور، مع المنتج ڤال لوتون، وأفلام الرعب (**المرأة الهرّة**[١]، *Vaudou*[٢]، **الرجل الفهد**[٣])، وجوزيف هـ. ليويس (*My Name Is Julia Ross*, 1946)، وكذلك إدغار أولمر (E.Ulmer) (*Strange Illusion*, 1940)، وهو نقل لمسرحية «هاملت» إلى فيلم تشويق معاصر؛ **انعطاف** *Detour*, 1945، ويُعَدُّ من الكلاسيكيات الحقيقية لهذا الشكل السينمائي).

قاد ظهور التلفاز، في نهاية الأربعينيات، إلى أفول «السلسلة باء»، التي نقلت أساليب إنتاجها، وحتى شخصياتها ونجومها (روي روجرز) إلى الشاشة

---

(١) *Cat People*، من إخراج جاك تورنور (1942).

(٢) *I walked with a Zombie*، للمخرج جاك تورنور (1943).

(٣) *The Leopard Man*، لجاك تورنور (1943).

الصغيرة. وبينما تمكنت شركة ريبوبليك من الاستمرار حتى منتصف الخمسينات، تخلّت الاستديوهات الكبيرة عن وحداتها الإنتاجية B، أو حوّلتها إلى التلفاز. بالطبع ظلّت هنالك أفلام متواضعة الميزانية، وكانت في معظمها أفلاماً ناجحة (كلاسيكيات المخرج ج.هـ. ليويس: **شياطين السلاح /** *Gun Crazy*, 1950؛ **شراكة مجرمة /** *The Big Comb*, 1955)، لكنها لم تعد تملك تلك البنية الاقتصادية الحقّة، التي تندرج ضمن استراتيجية تجارية محددة، كما كانت حالها في الثلاثينيات والأربعينيات.

في المحصّلة، يمكن القول إن فيلم «السلسلة باء» هو قبل كل شيء فيلم زهيد التكلفة، وإنه، بالتَبعية، فيلم نوعي [من أفلام النوع]، غير أنه شكّل ظاهرة انحصر وجودها ضمن فترة تاريخية محددة.

البورلسك:

هو نوع سينمائي يمتاز، بهذا القدر أو ذاك، بهزلية عبثية وعنيفة، سطحية في ظاهرها، بمعنى أن مفاعيلها، وهي غالباً في جوهرها فيزيائية جسدية، تبدو كأنها تتقدّم على العمق النفسي (السايكولوجي) أو الأخلاقي للعمل.

شأنه شأن أي ظاهرة حيّة، لا يمكن بالتأكيد حصر البورلسك ضمن صيغة حرْفية دقيقة. ومع ذلك، فقد اتُّفق عموماً على تعريفه من زاوية الأهمية التي يوليها لـ «**القفشة**» (gag)، وكذا من خلال الخصوصية (أو لنقل الغرابَة) المتطرّفة التي تميّز شخوصه. كانت كلمة «قفشة» قديماً تدلل على الفواصل الارتجالية القصيرة التي يؤديها نجوم المسرح الفكاهي، وقد اكتسبت اليوم مدلول «الفكرة الفكاهية»، حين تتطور لتصير نوعاً من الفاصل المسرحي[١]، يلعب على وتر إثارة الترقّب لدى المشاهد ومفاجأته. وإذا كان ثمة ما يغري بتعريف «القفشة» من خلال مدى استقلاليتها عن الحكاية التي وردت ضمن سياقها أو تبعيتها النسبية لها، فيجدر أيضاً عدّها بمنزلة العنصر الديناميكي الحتمي لـ «سيناريو» البورلسكي. صحيح أنها عبارة عن جملة من القَطْعات والانحرافات والبدايات المرتبكة، وانزياح يحرف سياق الجريان المتوقّع للحدث، أو يحرف استمرارية درامية معينة ليست سوى مجرد ذريعة لحدوثها، لكن «القفشة» تظل قبل كل شيء عبارة عن **فِعل**، أكان حدثاً عارضاً أم تصرّفاً مجانياً، **فِعل** يؤثّر دوماً في الفيلم، عبر الانزياحات، مع أنه لا يتعيّن من خلال مدى تأثيره (أو عدم تأثيره) على سير الحكاية. أما البطل البورلسكي فقلّما يحمل شخصية قائمة بذاتها، إنه مجرد صورة فارقة، نُسبغُها على الممثل الكوميدي الذي يؤدي

---

(١)Numéro، وهي الكلمة المستخدمة لدينا بالعامية (نُمرة).

دوره، وغالباً ما يكون هذا الدور من ابتكاره، أكثر مما نسبغها على الدور الذي يتقمصه. ولا شك في أن تكرار ظهوره من فيلم إلى آخر، بالإضافة إلى مظهره وثيابه الرثة، وإشاراته وإيماءاته المتكررة والمستهجَنة، حتى انمساخاته، أو لنقُل لَبوساته التنكّرية، هي التي تحدّد القسم الأعظم من **إبداعه** البورلسكي. فكل فيلم جديد يأتي ليوفّر لهذه الصورة فضاء جديداً كي تستثمره، وموقفاً جديداً كي تواجهه، وأكسسوارات جديدة لتجرّبها، باختصار ليوفّر ملعباً جديداً تلعب فيه. ولئن كانت أفعال ومواقف سينما البورلسك تولَد، في أحسن الأحوال، من أداء هؤلاء الممثلين المؤلّفين، فإن شاعرية هذا النوع إنما تنبع من هيئتهم المستهجَنة، وردود أفعالهم الشاذّة، التي تنزع إلى جعل حتى أكثر الأحداث تفاهة تبدو مبتكَرة، وإلى المضيّ قُدماً في إعادة اكتشاف شخصية معينة، حتى وإن تحقّق ذلك من خلال عنصر التكرار وحسب.

تعريف البورلسك: من وجهة نظر تاريخية، يُعَدّ البورلسك محصّلة تركيب العديد من تقاليد الثقافة الشعبية، من **الكوميديا ديللارتي** الإيطالية وصولاً إلى الرسم الهزلي، ومن **مسرح المنوعات** (الميوزيك هول) الإنجليزي إلى فن مهرجي السيرك. كلمة بورلسك بحد ذاتها، وحدهم الفرنسيون من يستخدمها للدلالة على جملة الأفلام التي تعنينا هنا، في حين يشمِلها الأنجلوساكسونيون تحت تسمية الـ *slapstick comedy*[١]، تدلّل على صنف هزلي متعدد الأوجه يتقاطع، على سبيل المثال، مع المحاكاة الساخرة الأدبية والمسرحية، ومع النوع الروائي الذي يصوّر حياة اللصوصية والتشرد، وأيضاً مع الكاريكاتور التصويري، ويتميز بميله نحو التنافر والحماقة، وكل ما هو أهوج ومستَهجَن. إنه الهزل المطلق

---

(١) الـ Slapstick هي أداة تتألف من لوحين من الخشب أو الورق المقوّى السميك، يرتبطان في أحد طرفيهما، ويستخدمها الممثل الهزلي لضرب شخص ما على المسرح حيث يصدران صوتاً قوياً. والـ Slapstick Comedy هي الكوميديا الهزلية التي تقوم على الفعل الفيزيائي الجسدي كالسقوط على الأرض أو الضرب وما شابه.

أكثر من كونه الهزل الحامل للدلالة، إذا استعرنا تصنيفات بودلير. وفي تمظهراته ما قبل السينمائية، كان البورلسك عبارة عن عمل هزلي لا يكترث لقواعد المحاكاة، فهو لا يسعى على الإطلاق إلى تجميل الواقع، ولا إلى أسلوبية العرض – إلى الجحيم بالقوانين الجمالية!- وهو أيضاً يتجاهل القواعد الأخلاقية المنسوبة إلى فن الهزل، إذ أن الضحك فيه لا يسعى بالضرورة إلى تهذيب السلوك. صحيح أن البورلسك فن هزلي من النوع المتدنّي والزقاقي، وحتى المبتذل، غير أنه ظلّ، بوجه خاص، فناً هزلياً يدعو بوضوح إلى التمرّد، ولهذا السبب بالذات رأينا بعض هواة الأفلام الهزلية الملتبسة والانتهاكية والمبهِجة، وفي مقدمتهم السورياليون، ينعتون تلك الأفلام بالـ «بورلسكية»، وكان ذلك في منتصف العشرينيات [من القرن الماضي].

لا ريب في أن الهزل البورلسكي المتحرر من القواعد والمعاني والذوق، قد وجد في السينما، منذ ولادتها عام 1895، مرتعاً خصباً وفّر له فرصة نادرة للتكاثر لا سابق لها، كأنه كان في حاجة إلى **المؤثر الواقعي**، إضافة إلى التوهّج الأسطوري، اللذين ميّزا الفن السينمائي، ليبرِز كل صفاته النوعية الفريدة. جاءت طليعة هذا النوع من أوساط الممثلين والسينمائيين الأوروبيين، إنجليزاً وإيطاليين (روميو بوزيتّي R.Bosetti) أو فرنسيين (أندريه ديد A.Deed، جان دوران J.Duraand، ماكس ليندر M.Linder). ولا تزال غالبية أعمالهم، إلى يومنا هذا، تحافظ على نضارة مذهلة، وقد جرى تصويرها في الفترة الفاصلة بين بداية القرن وبداية الحرب العالمية الأولى، وغالبيتها العظمى لصالح شركتي الإنتاج الفرنسيتين، غومون وباتيه، اللتين كانتا تهيمنان آنذاك على السوق السينمائية هيمنة تامة. هي أعمال تجاوزت الضوابط الدقيقة، ضوابط كوميديا الأخلاق من جهة (ماكس ليندر)، وفيلم «الحِيَل» (à trucs) أو فيلم المطاردات من جهة ثانية (بوزيتّي، وأندريه ديد مع شخصية «بوارو» التي جسّدها)، وحملت ابتكارات **جنونية جامحة**، حيث كانت العبثية تخضع للمنطق الديكارتي

(في شريط **أونيسيم الساعاتي**، من إخراج جان دوران، 1912، يكفي أن يسرّع الساعاتي دوران الساعات حتى يتسارع الزمن نفسه) أو تنقاد لانزياح معيّن لا أكثر ولا أقل (في **ماكس مزيّن القدمين**، 1914، نرى ماكس يعتني بالقدم بفظاظة، لكن بجدّية الحلاق، مقلّداً حركاته).

بدا البورلسك في الولايات المتحدة أكثر استقلالية وفي الوقت نفسه أكثر تماسكاً، وذلك مع ماك سينيت (M.Sennett) واستديو كيستون (Keystone)، **مصنع الضحك** الشهير، الذي تسلّم إدارته وبدأ بالإنتاج عام 1912. شكّلت أفلام سينيت نماذج فعلية لهذا النوع، وكانت تحبّذ «القفشات» اللامعقولة والجسدية التي تطغى على الحكاية. لم تعد «القفشة» هنا مجرّد فكرة هزلية؛ لقد غدت كارثة حقيقية، مضحكة وكابوسية في آن معاً، تتوعّد بالوقوع من دون أي مبرر في أي لحظة ومن قلب الحياة اليومية: سيارات تنفجر، مكعبات الثلج وأجهزة البيانو تتدحرج في الشوارع، رجال يجري نفخهم بالغاز أو قذفهم بخراطيم الإطفاء يتطايرون فوق أسطح المنازل... لقد اقتصر البورلسك في بداياته على الأفلام القصيرة، وكانت «القفشات» تتلاحق بلا قيد أو شرط، وبإيقاع صاخب طوال مدة العرض، لتفضي في النهاية إلى واحدة من **الخاتمتين** الطقسيتين: معركة، غالباً ما يكون سلاحها الأساسي قوالب الحلوى بالقشدة (الكريما) (ويجري في أثنائها تهديم ديكور بأكمله)، أومطاردة مسعورة عبر الحقول وشوارع المدينة، مطاردة غالباً ما يتقابل فيها اللص، حقيقياً كان أم مفترضاً، مع حشد من رجال الشرطة (وهم من حرّاس استديو كيستون Keystone Cops). ويؤدّي هذا الحشد أحد دورَي البطولة الجماعية، استخدمهما سينيت بصورة منهجية، وكان مجرد ظهورهما الطقسي، المتكرر من فيلم إلى آخر، يدلّل على الطابع اللَّعِبي (من اللعب) والانفعالي العاطفي (غير السردي) لهذا النوع؛ أما **الخطر الداهم** الآخر (البطل الثاني) فقد تمثّل طبعاً في مجموعة المستحمّات الفاتنات المثيرات (Bathing Beauties)، وهنّ فتيات يحملن الورود، ويرتدين لباس السباحة.

إبداع جماعي: على شاكلة أبطاله المتعددين، ظل البورلسك في مجمله إبداعاً جماعياً في المقام الأول. فقد كان يجري إعداده وتنفيذه، تحت إدارة

سينيت العامة، بوساطة فرق عمل متعددة، تناقش بشكل جماعي السيناريو والإخراج، لكن الأهم أنها لا تتوقف عن تطويرهما من خلال الارتجال، في موقع العمل، وطوال فترة التصوير. إنه أنموذج من نماذج الإبداع الجماعي، يعطي الأولوية لـ **الفعل الارتجالي**(١)، حيث يكتسب الارتجال قيمة المَسعى أو المحاولة، قيمة الابتكار حين يأتي **في مكانه الطبيعي**(٢)، ضمن الديكور المعتَمَد. وبفضل هذا الأنموذج بدا البورلسك في العقد الأول [من القرن الماضي]، وهي الفترة الخرافية التي عاشها هذا النوع، كأنه يمثل طغيان حال من الفوضى تعود إلى أصل الأزمان، يسودها هياج شامل دائم وفاقد للهوية، هياج يولّد العجائب في كل آن. ثم إن حسّه الفكاهي يدفع هو نفسه نحو هذه الفوضى: تبدو «القفشات» التي يراكمها وقحة وشنيعة وفاجرة، أشبه بصفعات موجَّهة إلى السلْطات والقيم والأعراف المكرَّسة، من الزواج إلى تقديس العمل والنجاح، وكأنها تجسّد المعاناة العميقة لكل أولئك المهمّشين الذين شكلوا، في الأصل، الجزء الأساس من جمهور السينماتوغراف. في البداية، كانت لغة هذا النوع، بحد ذاتها، وطقوسه وابتكاراته تخص الجميع ولا تخص أحداً في آن واحد: «القفشات» والموضوعات، حتى بعض السلوكات الواقعية، وأغلبها جاءته من المخزون المشترك لفناني المسرح الهزلي، ترتحل جميعها من فيلم إلى آخر، لتخدم، من غير تمييز، صوراً بورلسكية بالغة التنوع. غير أن ذلك لم يمنع بروز العديد من الشخصيات المتميزة إلى جانب ممثلين مغمورين، مثل بيلي بيڤان (B.Bevan) وبن توربن (B.Turpin) وشستر كونكلاين (Ch.Conklin)، وبالأخص فاتي أربوكل (F.Arbuckle)، الذين كنّا نميّزهم بسهولة، ما إن نلمح **خيالهم**.

بالطبع، لم تكن شركة كيستون الشركة الوحيدة التي أنتجت أفلام البورلسك. لقد اختصّت العديد من الاستديوهات الأمريكية بهذا النوع في العشرينيات، وأنتجت، على وجه الخصوص، أفلاماً قصيرة شكّلت مكمّلاً لا غنى عنه للعرض الأساس، نزولاً

---

(١) *ad lib action* في النص الأصلي.

(٢) *in situ* في النص الأصلي.

عند رغبة الجمهور. كان هال روش (H.Roach) أكبر منافس لسينيت، وهو منتج مستقل تقاسم مع هذا الأخير، ولمدة طويلة، الجزء الأهم من السوق، بدءاً من العقد الأول. وعلى خلاف إنتاجات أخرى كانت تكتفي غالباً بتقليد أسلوب سينيت، استطاعت أن تصنع لها مدرسة مستقلة تميّزت عن مدرسة منافسها الأساس. ففي مقابل نزعة المغالاة المُسرِفة والمسعورة التي طبعت إنتاج كيستون، تبنّت مؤسسة روش نوعاً من المغالاة المحسوبة، استندت إلى معايرة ذكية بين المؤثرات الهزلية، حيث لا ينفجر العنف إلا بالتدريج، وبعد مرحلة تحضيرية قد تطول أو تقصر، بدلاً من أن ينفلت من عقاله مباشرة. وشأنه شأن سينيت الذي أعطى الفرصة للعديد من مبدعي البورلسك في بداياتهم، من شابلن إلى لانغدون (Langdon) مروراً بأربوكل، أتاح هال روش المجال لبروز مواهب فذة، أمثال هارولد لويد (H.Lloyd) وشارلي شيز (Ch.Chase) وكذلك ستان لوريل، وأوليفر هاردي (S.Laurel & O.Hardy).

سنوات شابلن وهارولد لويد: مع اتّضاح ملامح أسلوب روش، دخل البورلسك في الواقع سن الرشد. كانت العشرنيات الفترة الكلاسيكية لهذا النوع، فترة استطاع في أثنائها امتلاك أدواته بشكل كامل، وفيها تطوّرت وترسخت الأعمال الذاتية لعدد من الممثلين المؤلّفين، أمثال تشارلي شابلن وهارولد لويد وبوستر كيتون (B.Keaton) وهاري لانغدون. وفي الوقت الذي تراجع فيه البورلسك الجماعي شيئاً فشيئاً، بعد أن قدّم آخر روائعه، راح كبار فناني البورلسك يصوّرون أفلاماً طويلة بدلاً من الأفلام القصيرة المعتادة، التي لم تكن تزيد عن **البكرتين**، وقد ترك هذا التوجّه أثره إلى حد ما على أسلوبهم. وبالنسبة للبورلسك، شكّل هذا الانتقال، في حقيقة الأمر، نوعاً من اللقاء مع الواقع، بعد أن كان تجاهلُه يروق للفنانين الهزليين حتى ذلك الوقت: قياساً إلى جنون الأفلام القصيرة **المسعور**، فرض الفيلم الطويل إيقاعاً أكثر اعتدالاً، لكنه فرض أيضاً شيئاً من المصداقية في تموضع «القفشات»، وربطها بسياق معين. ولم يستطع الجميع اجتياز مرحلة الفيلم الطويل بالسهولة نفسها. لاري سيمون

(L.Semon)، على سبيل المثال، وهو صاحب أفلام قصيرة «سينيتية»[١] رائعة اتسمت بأسلوبية سوريالية تخلو من أي شائبة، فشل في إنجاز أي عمل ذي قيمة بطول يزيد عن الثلاث بكرات. كما رأينا آخرين كباراً أسبغوا على «قفشاتهم» حسّاً تعبيرياً ذاتياً، لكنهم أخضعوها في الوقت نفسه للأشكال السردية التقليدية، كما تشارلي شابلن والميلودراما في **السيرك** (*The Circus*, 1928) أو هارولد لويد على وجه الخصوص، حيث رأينا قلّة من أفلامه الطويلة (*Safety Lastm*, 1923؛ *Why Worry*, 1923) تحافظ على الفظاظة التي طبعت بداياته. اثنان فقط من الممثلين المؤلفين حافظا على نجاحهما طوال فترة العشرينيات، من خلال إنتاج قصائد بورلسكية حقيقية، هما هاري لونغدون، ذاك المدافع المنحرف عن الاحتيال والمخاتلة والهروب من المواجهة، وضدّه بوستر كيتون (B.Keaton)، كوميديّ المواجهة بين الانسان والواقع، الذي لا يُضاهى. كلاهما بنى أفلامه انطلاقاً من صورته عينها، وبما يناسب قدراته الذاتية، الإيمائية والحركية والبهلوانية، التي سرعان ما كان يتجاوزها، ليبتكر الأفعال، القفشات، التي يستطيع هو وحده أن يؤدّيها في مواقف لا تقلّها ابتكاراً.

فيلدز والأخوان ماركس: كانت الثلاثينيات بالنسبة للبورلسك سنوات التأزّم، لكنها كانت أيضاً سنوات التجديد. لم يكن قدوم الصوت، والأزمة الاقتصادية، ودخول الفن السابع عصر التصنيع، عوامل مشجّعة على الإبداع المستقل، بالشكل الذي كان يمارسه خيرة فناني الكوميديا. وباستثناء أفلام لوريل وهاردي فقط، باءت كل الجهود التي بُذلت للتوفيق بين الشروط الجديدة والبورلسك الكلاسيكي بالفشل الذريع، سواء انعكس ذلك على شباك التذاكر أم لا. فشل سرعان ما وضع، قبل الأوان، حداً لمسيرة كل من كيتون ولانغدون الفنية. في تلك الأثناء، برزت أشكال جديدة لهزليات اللامعقول، ومن خلالها انبعث الإرث البورلسكي من تحت الرماد. هنا نذكر على وجه الخصوص ويليام كلود فيلدز (W.C.Fields) والإخوة ماركس، الذين قدِموا هم أيضاً من المسرح

---

(١) نسبة إلى أسلوب ماك سينيت.

الهزلي. صحيح أنهم لم يبلغوا نقاوة الأسلوب الذي تميّز به بوستر كيتون، لكنهم نجحوا بالمقابل في الربط بين **القفشة** (gag) البصرية والقفشة الكلامية (**النكتة** joke) في فعل عنفي غلبت عليه صبغة لامتثالية (تمرّدية) قلّ نظيرها. وقد شهدت سنوات الثلاثينيات بأكملها أفضل نجاحات ثلاثي الإخوة ماركس الوقح. كانت حواراتهم تنبع من **استخفاف** منهجي بالتابوهات السائدة (وفي مقدمتها التابوهات الجنسية)، وعُدَّت بخاصة تشاكلات كوميدية حقيقية مع السوريالية، وقد لاقت وقتئذ ترحيب كل من أرتو ودالي. لقد واجه الإخوة ماركس ووِيليام فيلدز عوامل الاضطراب في ذلك العصر بروح قتالية متزايدة، سواء منها تلك المتعلّقة بالأزمة الاقتصادية أم الانتقال إلى السينما الناطقة. الإخوة ماركس عبر ممارسة العدوانية وتدمير كل شيء وكل من يأتي في طريقهم، وفيلدز عبر التحدي الذي كان يثيره مجرد حضوره الفظّ. عند هؤلاء، تحوّلت العلاقة بين البورلسك والواقع إلى عناق خانق مشبوب العاطفة بكل معنى الكلمة، حيث تتفجر الفكاهة بقوة أكبر إذ تندسّ، بالمعنى الحرفي للكلمة، ضمن الطبيعة الخادعة والقاسية والانتقامية للأشياء. بالمقابل، لعب الشريكان التشيكيان ڤوسكوڤيتش (Voscovec) وڤيريش (Werich)، على وتر حالم طَبَع أفلامهما، ونذكر من بينها **بارود وبنزين** (*Poudr a benzin*, 1931) و**كيس النقود** أو **الحياة** (*Penize nebo zivot*, 1932) أو *Ho-hiss!* (*Hej rup*, 1934)، وكانا شاعرَي ضحك حقيقيين، ربطا البورلسك مباشرة مع إبداعات **الفن الطليعي**.

في موازاة ذلك، ما من شك في أن البورلسك عانى من آثار التطبيق المتزايد للتصنيع في السينما وتحويلها إلى سلعة تجارية، وهذا ما قاد على المدى الطويل إلى نهايته الحتمية. ومنذ النصف الثاني من الثلاثنيات، أخذ البورلسك ينهار: بات نمطياً ورتيباً يكرّر نفسه، كما ارتبط مرغماً مع أشكال العرض الأخرى، لا سيّما الكوميديا الموسيقية بمختلف أشكالها، كالاستعراضات الضخمة والأوبريت، وصار ميداناً لممثلي التسلية (إدي كانتور، داني كي) والمهرّجين (بوب هوب، أبوت وكوستيلّو، ثري ستوجس، رد سكيلتون) الذين نزعوا عنه تدريجياً كل أثر للشاعرية. وتأثرت القفشات بذلك، وهو أمر بالغ الدلالة، فتدنّى

مستواها لتغدو مجرد تهويمات بدائية لاجسد لها، مختزلة ودائمة التكرار، كأنها استذكارات لأعياد الأمس العظيمة. الضوء الوحيد الذي تراءى في تلك الظلمة تمثَّل في **الكوميديا الهوجاء**، الـ *screwball comedy*، التي تبنّت من جديد جزءاً من الإرث البورلسكي. كثيراً ما حمل هذا النوع الجديد لحظات اتسمت بطابع بورلسكي، ولعل الفضل في ذلك يعود إلى إيقاعه المسعور، والانعطافات المفاجئة التي كان يحلو لقصته أن تسلكها، والصراعات التي تتناولها (حروب الجنسين وصراع الطبقات)، إضافة إلى هامش الارتجال الذي أتاحه أمام إبداعات ممثليه الجسدية والكلامية. لكن «القفشة» فيه لم تكن على الاطلاق فعلاً مجانياً، ولا تعبيراً عن نهج حياتي فريد أو مستهجَن.

نهضة البورلسك: كان جيري ليويس (J.Lewis) الوحيد في هوليوود الخمسينيات الذي وضع حدّاً لرتابة هذا المشهد القاتم. بدأ رفقة المغني والممثل دين مارتن، ثم عمل وحيداً، وبإنتاجه الخاص، كي ينتهي مخرجاً لأفلامه، بدءاً من **أبله الفندق** (The Bellboy, 1960)، وفيه طوّر ليويس، بفضل تلك الاستقلالية في الإبداع التي وفّرها له نجاحه الكبير، فناً كوميدياً ارتكز ما يتعلّق بالبورلسك فيه على أداء تمثيلي اتسم بمرونة طاغية، وعلى جملة من التنويعات الجديدة لوّن بها قفشات كلاسيكية معروفة (خاصة منها **قفشات الخيبة، والشخصيات المعوّقة والمنحلّة**). وقد ابتكر ليويس لنفسه صورة اشتُهرت بتكشيرتها المتميزة، وجيَشانها، وفيض عطائها، استغلّها في عمله الإخراجي، وتمكّن بفضلها من الربط بين البورلسك وعدد من البدع الإخراجية البارعة، بدع نجحت في التوليف بين الصوت واللون وإرث سينما التحريك (الكرتون). كما استطاع أن يخلق نوعاً من التآلف بينه وبين الكوميديا العاطفية، في خليط تقاطعت ضمنه النزعة الامتثالية التي سادت الخمسينيات مع تلك الصبيانية التي راح يتكشف عنها **المجتمع الاستهلاكي** الوليد. وحول صراع الفرد مع هذا المجتمع، تمحورت أعمال فنان هزلي آخر، برز في أوروبا، وتبلورت بالتوازي مع أعمال ليويس، ونقصد جاك تاتي (J.Tati). أبدع تاتي شخصية السيد هولو، بملامح تتسم بتوق واضح إلى الماضي، جاءت امتداداً مباشراً لتقاليد الفيلم الصامت،

واستطاع أن يصنع في الستينيات ثورة في فن الهزليات، بل لنقل في السينما عموماً، حين أقحم القفشة والبطل الفرد ضمن شكل من أشكال التقرير الإعلامي (الريبورتاج) يُستبعَد فيه مصير الإنسان، كما كل جوانب حياتنا اليومية، لتحلّ محلّه الأرقام والإحصائيات (*Playtime*, 1967؛ *Trafic*, 1971).

شهدت الستينيات كذلك ظهور بيير إيتيكس (P.Étaix)، فنان هزلي فرنسي آخر، شارك تاتي، إلى جانب مسقط رأسه، نزعة الرجوع إلى بورلسك الفيلم الصامت (**يويو** *Yoyo*, 1965)، وموقفه النقدي تجاه المجتمع الحديث (**ما دمنا في صحة جيدة**، 1966؛ إضافة إلى الوثائقي البورلسكي **أرض النعيم**، 1971). اتخذ إيتيكس هيئة مؤسلَبة، لكنها ظلّت رغماً عنها تكتسي مظهراً مستاءً وطقسي الحضور، في حين اختارت شخصية هولو التمترس خلف انزياحها الزماني عينه، الذي يوحي بانحرافات الحداثة. إنه لَبوس يلقي نظرة حذرة متحفّظة ومشدوهة على عالم فرّت منه اللباقة، لا يلقى فيه، أنّى توجّه، سوى ضجر يتشح بعباءة الشعائر والطقوس الجامدة، تطالعه سواء في العمل أم مع الأسرة أم في تسليات جرى ترتيبها بعيداً عن العفوية. تبدو شخصية إيتيكس باستمرار ضحيةً للمظاهر البرّاقة التي يسوّقها التلفاز والإعلانات الترويجية، على سبيل المثال لا الحصر، وهي شخصية لا تطرَب إلا في عالم فنون العرض، أي السيرك، أو مسرح المنوعات (الميوزيك هول)، حتى سينما البورلسك عينها، عالم تحكمه تقاليد فنية لطالما مجّدتها أعمال إيتيكس، فاضحة في الوقت نفسه كل الهنّات أو التنازلات التي قد تهدّد مكانتها.

وفي هوليوود، اتسمت الستينيات والسبعينيات بظهور عدد من فناني البورلسك الجدد. رأينا بلاك إدواردز (B.Edwards)، في سلسلة أفلام **النمر الوردي**، وفي رائعته *The Party*، يمنح بيتر سيللر (P.Sellers)، الممثل متعدد الوجوه، مكاناً يحسَد عليه في بانتيون[١] الفكاهة. انسحب جيري ليويس رويداً رويداً من الشاشة، ليخلفه ميل بروكس (M.Brooks) **وثلّته** (جين وايلدر، مارتي

---

(١) **Le Panthéon**، الصرح الذي دُفن فيه عظماء فرنسا.

فلدمان) من جهة، وودي ألان (W.Allen) من جهة ثانية، وهؤلاء لعبوا عامدين على أشكال جوفاء، حيث تمحور خطابهم الأساسي تحديداً حول تأزّم العرض المرئي، وبشكل خاص تأزّم نظام الأنواع(١). حلَّ التأمّل النقدي في فن الهزل محلّ الإبداع العفوي، أو بالأحرى محل الإبداع وحسب: باتت الأفلام تتكوّن من مجموعة اقتباسات أكثر مما تتكوّن من الأفكار، أو الصور، المبتكَرة (كل فيلم من أفلام بروكس صار يقدّم نسخة هزلية عن نوع معين، من **فيلم الذعر** إلى **الويسترن**)، فيما استحوذت على وودي ألان، وبإلحاح، موضوعات تتناول الحضور الدائم لوسائط الاتصال الجماهيرية (الميديا) والتبادل بين الحقيقة والوهم. وبعيداً عن هذه المرجعيات، اختير للقفشات أن تتخذ حجماً بالغ الشناعة يصعب معه تصنيفها إلا في المرتبة الثانية (خاصة عند ميل بروكس). ثم إن وودي ألان سرعان ما هجر فن الهزل نفسه ليتجه نحو سينما المؤلف، سينما اتخذت النكتة فيها لبوساً أدبياً واضحاً، لتغدو مجرد عنصر مثل غيره من العناصر. ولا شك في أن هزل وودي ألان تبوأ مكانة أرفع عبر هذا التحول، فلمّا كان هذا الهزل يحتل الفضاء كله، غالباً ما كان يتحول إلى مجرد دعابة، عسيرة ومتكلّفة بقدر ما هي متعبة ذهنياً. في السبعينيات والثمانينيات، برزت ثلة المونتي بيثون (Monty Python)، قادمة من التلفاز، وتعاطت مع المحاكاة، الساخرة الفظيعة، التي اتسمت بميلها الواضح نحو **اللغو** أو **التخريف**(٢). وقد تميّزت أفلامهم بابتكاراتها البصرية المجنونة، وخلطت ما بين الجسارة الوقحة والهزلية العبثية. ولئن ذابت الصورة البورلسكية عبر زيادة عدد أفراد هذا الفريق، وتعدّد مظاهرهم التنكرية، إلا أن ابتكاراتهم أعادت الارتباط مع **الذهنية** الجماعية لأعمال سينيت الأولى.

مع مطلع التسعينيات، برز في السينما جيل جديد من الهزليين الأمريكيين، جاؤوا على وجه الخصوص من الحاضنة التي شكلتها بعض برامج شبكة NBC التلفزية، من نوع الـ *Saturday Night Live*. ومن بينهم جيم كيري (J.Carrey)، مايك ميرز (M.Myers)، بن ستيلر (B.Stiller)، أدام ساندلر (A.Sandler)،

---

(١) *Les Genres*، المقصود الأنواع الفنية التي قد يصنَّف العمل ضمنها.

(٢) وردت بالإنجليزية في النص الأصلي، nonsense.

ويل فيريل (W.Ferrell)، جاك بلاك (J.Black)، وهم الشخصيات البارزة التي جسّدت النهضة الحقيقية للبورلسك. وسواء اشتغلوا فرادى أم على شكل مجموعات، ذلك أنهم كانوا لا يأنفون التَشاركية، وسواء أخرجوا أعمالهم بأنفسهم، أم عملوا تحت إدارة مؤلّفين منتجين آخرين، مثل بيتر وبوبي فاريلّي (P&B.Farrelly) أو جود أباتوف (J.Apatow)، فقد صنعوا فكاهية فظّة وشرسة، تعمّدت انتهاك كل الحدود، بل قل إنها باتت مرعبة في بعض الأحيان، فكاهية كانت تخلص إلى تقويض شافٍ، وحسب الأصول، للأعراف والمقدسات المعاصرة، والمتمثّلة بخليط من مبدأ العَمى السياسي، وقواعد الصحة الرياضية، والمبادرات الإنسانية، وتنمية الشخصية. ولا ريب في أن عنف هذا الهجوم ليس ببعيد عن العنف الذي حملته هجومات الإخوة ماركس أو جيري ليويس، ضد القيم التي سادت عصرهم. وثمة جانب آخر قامت عليه هذه النهضة، وهو جانب بورلسكي بامتياز، ويتمثل في أداء الممثلين الإبداعي. لعب جيم كيري على ليونة جسده، وكانت أشبه بليونة شخصيات الرسوم المتحركة، وعلى تغضّنات وتقطيبات وجهه الإيمائية، وكلها تذكرنا بإيماءات جيري ليويس، ليركّب منها صوراً متنوعة لشخصية المجنون المعتدّ بنفسه، أثارت حيرة المشاهد (*The Cable Guy*, 1996؛ *Me Myself & Irene*, 2000). كذلك جاءت القدرات التحوّليّة على طريقة سيللرز[١]، التي أظهرها مايك ميرز (*Wayne's World*, 1992؛ وسلسلة *Austin Powers*) أو بن ستيلر (*Zoolander*, 2001؛ **عاصفة استوائية**، 2008) لتمكّن كليهما من ابتكار كثير من النماذج المشوَّهة غير المعقولة، ضمن أسلوبية المحاكاة الساخرة أو السخرية الذاتية التي كانا يجيدانها. بدوره خلق فنان التحوّلات الآخر، الإنجليزي ساشا بارون (S.Baron)، شخصيات مفرقعة بكل معنى الكلمة، تقع ما بين الوهم والحقيقة، ثم جعلها تتجوّل في العالم الواقعي ومراياه الاتصالاتية، كأنه يقيس

---

(١) إشارة إلى الأسلوب الكوميدي للفنان بيتر سيللرز (P.Sellers)، الذي اشتهر بدوره في فيلم ستانلي كوبريك الشهير «**دكتور سترينجلوف** *D.Strengelove*»، ودوره في فيلم «*Being There*»، إضافة إلى سلسلة أفلام «**النمر الوردي**».

قدراتها على تحمّل ما لا يمكن تحمّله (*Borat*, 2006؛ *Brüno*, 2009). ولئن كانت التجاوزات والأفخاخ التي نصبها أولئك البهلوانيون الحقيقيون قبيحة، وأحياناً قليلة الذوق، فإن الأجوبة التي كانوا يتلقونها في أثناء ريبورتاجاتهم المستفزّة كانت تفوقها قبحاً وقلّة ذوق. القفشة هنا كانت تُصَمَّم بحيث تؤثر تأثيراً مباشراً على الواقع، ولا بد تالياً من أن تكون صريحة، وعنيفة، تعرّي عالماً ينقصه في معظم الأحيان كثير من الألق. هذه الشراسة، ميّزت أيضاً ثلّة المغامرين الحمقى في سلسلة **جاكاس** *Jackass* (**جاكاس الفيلم**، 2002)، والفارق أن هؤلاء يمارسون تلك الشراسة ضد أنفسهم، حين ينساقون، **واقعياً وليس تمثيلاً**، في إنجازات عديمة الجدوى، وبالغة الخطورة لكن مضحكة، من مطاردات جنونية ولكمات وسقطات، تعيد إحياء حركيات أفلام البورلسك الأولى، من دون اتخاذ أي احتراز يقيهم الآلام والجروح. هذه الأمثلة البورلسكية التي تشتبك بالواقع، مثلها مثل الأفلام الروائية التي جئنا على ذكرها، تتميز بميلها نحو الإفراط في عرض الجسد بكل مزاجياته وغرائزه وعاهاته (نشير إلى الحضور الدائم لكل ما هو شاذ ومشوّه في أعمال الأخوين فاريلّي، **من ماري بأي ثمن**[١]، 1998، إلى **اثنان في واحد**[٢]، 2003) وهو ميل يعيدنا مباشرة إلى الأصول السيركية (من السيرك) للبورلسك، لكن أيضاً إلى الحالات الحدّية التي مرّ بها أحياناً أولئك الأبطال الذين تواتروا على هذا النوع في عصره الكلاسيكي، وعلى امتداد طيف غليانهم الحركي الدائم، من **التوءم السيامي** لوريل وهاردي، وصولاً إلى أكسسوارات الصامت هاربو (Harpo) [٣] وكلماته.

---

(١) *There's Something About Mary*.

(٢) *Stuck on You*.

(٣) واسمه أدولف ماركس، وهو واحد من ثلاثي الإخوة ماركس، اتخذ في السينما شخصية الأخرس برغم أنه لم يكن كذلك في الواقع، وتميّز بلباسه الخاص وبالأخص معطفه الرمادي الذي كانت جيوبه تعجّ بأشياء بالغة الغرابة، ومنها على سبيل المثال لا الحصر: ساق تمثال ملابس، كلب، علب سردين فارغة، أداة لتعليم العدّ، يد ميكانيكية، لوحة إعلانات خاصة بمصفف الشعر...

لا ريب في أن البورلسك قد أغنى السينما بشكل كبير. كل أبطاله كانوا ممثلين ومؤلّفين في آن معاً، من حيث إن شخصية الممثل، التي شكلت مركز الثقل الحقيقي لأفلامهم، ظلّت تسم بطابعها الخاص مجمل العناصر التي كوّنت تلك الأفلام. وإذا سلّمنا بأنهم لم يكونوا على الدوام من **مبدعي الأشكال**، بالمعنى الحصري للكلمة، لكنهم بالمقابل، وفي غالب الأحيان، أبدعوا عوالم شاعرية قائمة بذاتها، عوالم جاءت فيها القفشات وإيقاع الفعل وطبيعته، إضافة إلى الأكسسوارات والديكورات المستخدمة، لتشكل رؤية متكاملة، تضاهي رؤية كبار المبدعين المعاصرين (سالڤادور دالي، جيورجيو دو شيريكو، فرانز كافكا). وتجدر الإشارة هنا إلى أن الإعجاب الذي أثاره البورلسك في نفوس عدد كبير من الفنانين **الطليعيين** له دلالته في هذا الشأن: لقد كان هؤلاء الهزليون في الواقع، دون علم منهم، مِن جان دوران إلى فيلدز حتى ليويس، من بين نوادر السينمائيين الذين تعاطوا مع الفن السابع بصفته شكلاً من أشكال القصيدة الشعرية، شكلاً من الخطاب الباطني، يفلت من قيود السردية الكلاسيكية.

سينما التحريك (Animation)[١]:

على امتداد القرن العشرين، ظهرت تعريفات عدّة لفن التحريك. لعل أكثرها تماسكاً هو التعريف الذي صاغه أندريه مارتان (A.Martin) كما يلي: «كلمة تحريك تعني كل عملية تقوم على تركيب (أو تكوين) الحركة المرئية عبر تحليل أطوارها، وإعادة ربط عدد محدّد ومحسوب منها على التتالي، بحيث يتم الحصول على تلك الأطوار وتسجيلها (أو تصويرها) صورة فصورة، وذلك أياً كان نظام التجسيد المعتمَد (رسوم متحركة، دمى متمفصلة، رسوم على شريط الفيلم، تحريك عناصر متمفصلة...)، وأياً كانت وسيلة التنفيذ المستخدَمة (ليتوغرافيا، تظهير شريط الفيلم كيميائياً، تسجيل مغناطيسي، رقمياً باستخدام الحاسوب...)، ومهما كانت طريقة العرض المستخدمة لاسترجاعها (جهاز العرض الورقي التسلسلي، مجموعة الموشورات الضوئية لجهاز البراكسينوسكوب، جهاز العرض السينمائي، جهاز ڤيديو، الحاسوب...)»[٢]. هذه الطريقة، المعروفة بطريقة الـ«الصورة صورة»، التي تعتمد على تسجيل ما لا يزيد عن 24 صورة مختلفة لكل ثانية من زمن العرض، هي بالذات ما يشكل المرتكز الأساس لمبدأ السينماتوغراف. وعبر سيرورة ابتكارها استندت سينما التحريك إلى الانتقال الدائم ما بين الثباتية والحركية، ولعلها، من هذه الزاوية، إنما تمثّل حلقة الوصل المفقودة، التي ربطت ما بين إتيين جول ماري (É.J.Marey) ولوميير (Lumière)[٣]، وهي التي عَناها جان لوك غودار بشكل غير مباشر حين تحدّث

---

(١) أشكر الفنان التشكيلي نزار غازي على الملاحظات التي أبداها بخصوص هذه الفقرة، وهو أحد رواد فن التحريك في سورية.

(٢) بالعودة إلى النص الأصلي الكامل والتفصيلي لهذا التعريف ارتأيت إضافة الأمثلة الموضوعة ضمن قوسين، وذلك لمزيد من التوضيح.

(٣) انظر فصل «**اختراع السينما**».

عن «حلقة الوصل التي يمكن أن تتموضع ما بين الحركة الجامدة المسَمَّرة (ما قبل التاريخ)[١] والحركة المنظّمة (السينما)». وعلى الصعيد الجمالي، ربما تعود ذرّيتها إلى أصول الاستيهام الفانتازي نفسه (ما قبل التاريخ) وما انفكت تجسيداتها المتجددة تعيد عرض ذاك «المشهد البدائي». ولعل بدايات تاريخها إنما تتزامن مع نهاية عصر ما قبل تاريخ السينما (هرڤيه جوبير لورانسان H-J.Laurencin).

الأصول: عام 1888، سجّل إيميل رينو (É.Renaud) براءة اختراع جديد أسماه **المسرح الضوئي**. وقد وُضع هذا الاختراع في الاستخدام جماهيرياً في الفترة ما بين 1892 حتى 1900، في متحف غريڤان. وللمرة الأولى، استطاع رينو أن يعرض على الشاشة مشاهد متحركة وملوّنة، تزيد مدتها عن خمس دقائق. إنها **مشاهد البانتوميم الضوئية** التي كان إيميل رينو يرسمها ويلوّنها بنفسه. رأينا **بوك الطيب** (1888, *Un Bon Bock*) و**بييرو المسكين** (1891, *Pauvre Pierrot*)، وفيما بعد السير الذاتية (الفوتوسينوغرافيات) التي خصصها لعدد من الممثلين، مثل سيرة المهرّجين فوتيت وشوكولا، التي سجّلها عام 1896. وعبر اختراعه للسينماتوغرافيا، جاء لوي لوميير ليسدل الستار على مرحلة ما قبل تاريخ السينما ويعلن بداية تاريخها. غير أن المبدأ الذي أسّس لسينما التحريك كان حاضراً في مرحلته الجنينية في البانتوميم الضوئي: على عكس أفلام الأخوين لوميير الأولى، لم تكن هذه الصور تمثيلاً للواقع، ولم تكن تمتّ بصلة لأي نزعة طبيعية. فبدلاً من تسجيل حركة واقعية خلقت هذه السينما عرضاً مصطنعاً من ألِفه إلى يائه.

مرحلة ما قبل التاريخ هذه تتيح لنا تمييز مصدرين تأسيسيين قاريّين، ونقصد أوروبا والولايات المتحدة. وهي تميط اللثام عن الروافد الثلاثة المؤسِّسة لجماليات سينما التحريك المتعارف عليها عالمياً: ١- الأبحاث التقنية بحد ذاتها؛ ٢- العروض التقليدية الشعبية؛ ٣- تاريخ الفنون التشكيلية. وهي تثبت أن الحقل الجمالي لهذه السينما، ومنذ البداية، لم يكن البتة يقتصر على المصدر الغرافيكي وحده.

---

(١) لعل المقصود هنا الرسومات التي تمثل الحركة التي تركها الإنسان البدائي على جدران الكهوف.

ولقد تضاربت الآراء في أصل سينما التحريك، تبعاً لوجهة النظر المعتمَدة (المبدأ الأساس أم الحامل الفيلمي أم من جهة كون تلك السينما تفريعة متميزة تمتلك عوامل الديمومة). فإذا اعتمدنا الشريط الفيلمي معياراً، فبمقدورنا القول إن ولادة سينما التحريك ترافقت مع ولادة السينما. وعندما أنجز الإنجليزي أرثر ملبورن كوبر (A.M.Cooper) أول فيلم تحريك على شريط السيلولويد، وهو (*Matches Appeal*, 1899)، فكأنه قد خطّ الصفحة الأولى من تاريخ هذا النوع (جيانّلبرتو بنداتزي G.Bendazzi).

الروّاد: بدأ تاريخ فيلم التحريك في أوروبا والولايات المتحدة في آن واحد، وتَمظهَر بشكل أساسي وفق منحيين رئيسيين: غرافيكي وتشكيلي. معظم التقانات التي طوّرتها سينما التحريك فيما بعد وُجدَت منذ العقد الأول من القرن العشرين. في أعقاب كوبر جاء جيمس ستيوارت بلكتون (J.S.Blackton) وسيغوندو دوشومون (S.de Chomon) وإيميل كول (É.Cohl) ووينسور ماكي (W.McCay)، وأيضاً الرسامان أرنالدو جينّا (A.Ginna) وليوبولد سورڤاج (L.Survage). ومنذ عام 1900 حقق فنان الكاريكاتور ستيوارت بلاكتون (1875-1941) فيلمه التاريخي *The Enchanted Drawing* ثم *Humorous Phases of Funny Faces*، عام 1906، وفي هذا الأخير، نرى يداً تخط رسوماً جدارية (غرافيتي) لا تلبث أن تدب فيها الحياة على الشاشة. وقد أنجز في العام التالي فيلمه الرائع[(١)] *The Haunted Hotel*، وهو فيلم مفعم بالحيوية أظهر أغراضاً تتحرّك، وشكّل أنموذجاً لما عُرف حينذاك بالـ **الحركة الأمريكية**[(٢)]. أما في أوروبا فقد أنجز الإسباني سيغوندو دوشومون، الذي ذاع صيته فيما بعد لبراعته في تقنيات التحريك، أول فيلم تحريك للمجسّمات، (*Choque de trenes*, 1902). وأعاد

---

(١) يمكن مشاهدة هذا الفيلم على الرابط https://vimeo.com/73913684.

(٢) *Le Mouvement américain*، اسم أطلقه الفرنسيون على التقنيات الأولى لسينما التحريك التي بدأت تظهر في أمريكا منذ عام 1906 على يد بلكتون على وجه الخصوص عبر التصوير صورة صورة مع آلة تصوير سينمائية خاصة كانت تعمل يدوياً، ولم تكن معروفة في أوروبا.

الكرّة مع (*El Hotel Electrico* ,1905)، الذي يرى البعض أنه بشّر بقدوم فيلم بلاكتون *The Haunted Hotel*. واستكشف عام 1908 إمكانات تقنية البلاستيلين في فيلم **النحّات المعاصر**. وندين له بما يقارب المئة فيلم، من مختلف الأنواع.

في الوقت نفسه تقريباً، وبالتزامن مع الاكتشافات التجريدية التي أبدعها الفنان ڤاسيلي كاندينسكي (W.Kandinsky)، أنجز أرنالدو جينّا، أحد الرواد الإيطاليين لحركة المستقبليين الوليدة، عدداً من الأعمال التحريكية والتجريدية، رسمها مباشرة على شريط الفيلم (*Accordo di colore*؛ *Canto di primavera*؛ **الأزهار**...، وذلك في الفترة 1908- 1910 على وجه التقريب). وقد جسّد ما كان ينادي به بودلير من أن «العطور والألوان والأصوات تتجاوب فيما بينها». كذلك عرفت سينما التحريك، بدءاً من عام 1908، تطوراً حاسماً بمبادرة من فنان الكاريكاتور الفرنسي إيميل كول. فبعد أن رأى هذا الأخير، عام 1907، فيلم بلاكتون *The Haunted Hotel*، قدّم في مسرح الجمناز في باريس أول أعماله في الرسوم المتحركة بعنوان **استيهامات فانتازية** *Fantasmagorie* (آب/ أغسطس 1908). وبعد النجاح الجماهيري الذي لاقاه دشّن أول سلسلة من هذا النوع، مع شخصية فانتوش. وقد سبقته أفلامه إلى الأراضي الأمريكية منذ 1909. وفي هذا العام، اكتشف الأمريكي وِنسور ماكّي (W.McCay) أفلام كول، وكان قد اطّلع للتو على أفلام بلاكتون. وليس من السهل تصوّر السرعة، وفي الوقت نفسه الطريقة المدهشة، التي جرت بهما عملية «تسليم الراية[١]» في تلك السنوات الحاسمة، ولا الدور الأساس الذي لعبه فنّانو الكاريكاتور في ولادة سينما التحريك تلك: جاء بلاكتون من جريدة **نيويورك وورلد**، وكول من **شاريڤاري**[٢]، أما ماكّي فقد جاء من **نيويورك هيرالد**. وكان ماكّي قد اشتُهر بسلسلة القصص المرسومة الخارقة **نيمو الصغير** *Little Nemo* – من أوائل القصص المصورة التي ظهرت بالألوان-، وقد قرّر نقلها إلى الشاشة، وكانت أول فيلم رسوم متحركة له، وأول اقتباس لقصة مرسومة في تاريخ سينما التحريك.

---

(١) المقصود انتقال سينما التحريك إلى جيل جديد من رسامي القصص المصوّرة والكاريكاتور.

(٢) Charivari، جريدة ساخرة فرنسية، ظهرت بين عامي 1832 و 1937.

وقد بدأت عروض **نيمو الصغير** منذ نيسان/ أبريل 1911، وجرى تلوين الجزء المتحرك منه باليد. وفي نيويورك عام 1914، أرسى ماكّي بواكير العرض التفاعلي، مع **الديناصور جيرتي** (1914)، وفيه يقف فنان التحريك أمام الشاشة، ويوجّه كلامه لجيرتي الذي ينفذ تعليماته، على الشاشة. أما فيلم غرق **لوسيتانيا** (1918)، وهو عبارة عن إعادة تمثيل توثيقية متحركة للحادث الذي دفع الولايات المتحدة للمشاركة في الحرب، فقد كان تبشيراً بما يفعله التلفاز اليوم من إعادة تمثيل تحريكية للكوارث الطبيعية.

الجيل الثاني: كانت سنوات الحرب والتدمير المنهجي للنسيج الصناعي الأوروبي، بمنزلة عقاب لأوروبا، عقاب صَبّ في مصلحة الولايات المتحدة: مع نهاية الحرب العالمية الأولى ارتسمت معالم التفوّق الأمريكي في ميدان سينما التحريك، قبل أن تترسّخ تدريجياً. الاستديوهات الأولى التي جرى إعدادها كانت استديوهات راوول باريه (R.Barré) مع نهاية 1913، ثم استديوهات جون راندولف بري (J.R.Bray) عام 1914. وقد جاءت استديوهات راوول باريه من رحم شركة البيوغراف التي كان يملكها إديسون، وجمعت، لفترة من الزمن، بعض الأسماء التي ستلمع في عالم الرسوم المتحركة (cartoon) أمثال غريغوري لا كاڤا (G.La Cava) وفرانك موسر (F.Moser) وبات سوليڤان (P.Sullivan). ويعود لباريه الفضل خصوصاً في اختراع التثقيب القياسي لأوراق الرسم، بحيث صار بالإمكان تفادي «القفزات» في تتابع الصور. ثم برز جون راندولف بري (وجاء من مجلة *Life*، وصحيفتي *Puck* و*Brooklyn Eagle*)، وقد تأثّر في بداياته بإبداعات وينسور ماكّي، قبل أن ينجز **حلم الفنان** (*The Artist’s Dream*) الذي لفت أنظار المنتج الفرنسي شارل باتيه، صاحب السطوة والنفوذ في الولايات المتحدة آنذاك، فكلّفه بإنتاج ستة أفلام سمحت لجون راندولف بري بتأسيس «استديو بري» (1914). وركّز بري جهوده على التجديدات التقنية، بهدف ترشيد إنتاج الرسوم المتحركة وتسريعه. وقد تحالف مع فنان التحريك إيرل هورد (E.Hurd) ما جعله يتقاسم ملكية براءة الاختراع العائدة لهورد، ونقصد اختراع السيلولو[١]، أو **السِل** (cell)،

---

(١) Cellulo أو السيلولويد Celluloïde (cel بالإنجليزية) وهي صفيحة قياسية من البلاستيك السيلويدي الشفاف، ترسم عليها رسومات الحركة المتتالية صورة صورة.

الذي شكّل نقلة جوهرية قادت إلى تحويل فن الرسوم المتحركة تدريجياً إلى صناعة. استُخدم التطبيق الأول لهذه التقانة في فيلم (*Bobby Bump* ,1915). وهي تقانة وفّرت قدرة التخطيط بوساطة الغواش على صفائح نصف شفافة[١]. وهذا ما قاد إلى ثورة حقيقية في عالم ديكور أفلام التحريك. هذا الديكور بات الآن مستقلاً بذاته، يُرسَم مرة واحدة، بعد أن كان الفنان في السابق يُضطَرّ إلى تكرار رسمه في كل صورة. وتتالت اكتشافات بري حتى عام 1920، حين تم اختراع النظام الصناعي الأول لتلوين الصور المتحركة (Brewster Color)، لكن لسوء الحظ لم يكن ذاك النظام على قدر كاف من الكفاءة. وفي أربع سنوات تضاعَف عدد الاستديوهات الأمريكية، ووصل عام 1918 إلى نحو العشرة. وكان راوول باريه قد تشارك، عام 1915، مع استديو تشارلي بويرز (Ch.Bowers)، من جريدة **شيكاغو تريبيون**، لتصوير مغامرات **«ميوت وجيف»** (Mutt&Jeff)، وهما بطلان من أبطال القصص المرسومة المعروفة آنذاك. ومع مطلع العشرنيات سيصبح بويرز واحداً من كبار فناني البورلسك[٢] الأمريكيين، إذ استطاع، وببراعة لافتة، المزج بين اللقطات الواقعية وتصوير المجسمات المتحركة (**من أجل إدهاش الدجاجات**[٣]،1925). أما جون راندولف بري، فقد أسّس استديوهات التحريك في شركة بارامونت، مع شخصية المزارع **«ألفالفا»** (Al Falfa) التي ابتكرها بولتيرّي (P.Terry). لكن الأهم أنه أصبح موظفاً ثم منتجاً لدى الأخوين ماكس وديف فليشر (Fleischer)، اللذين كانا قد اخترعا الروتوسكوب (Rotoscope)[٤]، عام 1915 (سُجلَت براءة اختراعه عام 1917)، قبل

---

(١) أو صفائح شاقّة، وهي تلك التي تسمح بتمرير الضوء لكن لا تسمح بتمييز الألوان، ولا الأشياء عبرها.

(٢) انظر البورلسك.

(٣) *Egged On* (1926).

(٤) Rotoscopie، وهي تقنية سينمائية تقوم على تحديد الحواف الخارجية، صورة صورة، لموضوع جرى تصويره بشكل واقعي، ومن ثم نقلها إلى فيلم التحريك. وهي تقنية ظهرت مع نهاية القرن التاسع عشر وبداية العشرين.

أن ينخرطا، بدءاً من 1919، في إنجاز أول سلسلة أفلام (*Out of the Inkwell*) دشّنت سيادة واحد من أوائل نجوم سينما التحريك وهو المهرّج كوكو (Koko)، الذي تحرّر لتوّه من مِحْبرته ليغزو طاولات التحريك، في مزيج جامح الخيال من «الصورة صورة» واللقطات الواقعية المباشرة. وفي العام نفسه، أي 1919، أطلَق الرسّام أوتو مسمر (O.Messmer)، بالتعاون مع المنتج بات سوليڤان، نجماً آخر من نجوم التحريك: إنه القط فيليكس. وقد جاء أسلوب هذا العمل فريداً في رشاقته، وامتاز بابتكارات جريئة لا حصر لها، سرعان ما تلقّفها أرباب المهنة ولاقت انتشاراً واسعاً. وقد استمرت هذه السلسلة حتى موت سوليڤان عام 1932. وكان الأخوان فليشر قد أسّسا، عام 1921، استديو ماكس فليشر، الذي سوف يهيمن على السوق الأمريكية حتى بداية الحرب العالمية الثانية، حيث تكرّس، على مستوى الأسلوب، وريثاً لفن الكاريكاتور، ووقف، في بداياته، خلْف ولادة شخصيات أسطورية مثل بيتي بوب (Betty Boop)، والكلب بيمبو (Bimbo)، ثم فيما بعد شخصية بوباي (Popeye)، التي اقتبسها كل من إيزيدور سباربر (I.Sparber) وسيمور كنيتل (S.Kneitel) وديڤ تندلار (D.Tendlar)، عن إيلزي سيغار (E.Segar). بدءاً من هذه اللحظة يصعب على المرء أن يقتفي أثر كل تشعّبات الفرع الأمريكي من سينما الصورة صورة. انفصل بول تيرّي عن الأخوين فليشر، وشرع في إنجاز **حكايات إيسوب** (1921) ثم سلاسل **التيرّيتونز**[1] (ومعها بدأ تكس أڤيري Tex Avery مسيرته الفنية)، التي سيتناولها بعدئذ مينّي ديڤيز (M.Davis) وجورج غوردن (G.Gordon, 1930). ومن مؤسسة النشر (King Features) لصاحبها الشهير ويليام هيرست (W.Hearst)، ولِدت مغامرات «القط الأحمق» (Krazy Kat)، (على يد فرانك موزير وبيل نولان)، التي شهدت كثيراً من التبدّلات وصولاً إلى الثلاثينيات... وضمن أجواء المزاحمة تلك ظهر، بدءاً من عام 1920، ولتر إلياس ديزني (W.E.Disney)، الذي بدأ نشاطه في الإعلانات التسويقية (Kansas City Film and Company)، على عكس سابقيه الذين قدِموا من عالم الكاريكاتور.

---

(١) نسبة إلى إنتاجات استديو Terrytoons للأفلام المتحركة، وأهم سلاسله *Mighty Mouse*، و *Heckle et Jeckle*.

فترة ما بين الحربين على مستوى العالم: في موازاة التطور الأمريكي الصاعق، ترسّخت، في الفترة نفسها، تجربة أوروبية وآسيوية لجأت إلى وسائل أقرب إلى الصناعات اليدوية، خضعت لسياقات وطنية متباعدة، ثقافية وسياسية واقتصادية. كانت الولايات المتحدة والاتحاد السوڤييتي الدولتين الوحيدتين اللتين اهتمَّتا بسينما التحريك في نطاق صناعتيهما السينمائية الوطنية، وذلك لأسباب اقتصادية متعاكسة تماماً. ففي حين بدت هذه السينما في الولايات المتحدة كأنها نذرت نفسها لنوع واحد هو نوع الصور المتحركة، رأيناها، في أوروبا وآسيا، تنحو نحو التنويع التشكيلي والتجريب. وسواء في ألمانيا أم فرنسا وبريطانيا أم في الاتحاد السوڤييتي، شهدت العشرينيات والثلاثينيات غلياناً ثقافياً ترك أثره على سينما التحريك. كانت هذه السينما تبحث عن سبيلها الخاص، وذلك وسط تأثير الحركات التعبيرية والشكلانية في المسرح والسينما، والحركات التجريدية في الفنون التشكيلية (كاندينسكي، كلي، مالڤيتش، موندريان). وبهذه المؤثرات، وبالأخص منها التعبيرية، ارتبط الأسلوب الجمالي الأوروبي، الذي اعتمد الأبيض والأسود في التحريك. والتعبيرية هي ظاهرة تبلورت في ألمانيا، وسرعان ما رسّخت حضورها فيها حول عدد من الرواد التجريديين، مثل يوليوس بنشيور (J.Pinschewer)، ڤيكين إيغلين (V.Eggeling)، هانس ريختر (H.Richter)، ڤالتر روتمان (W.Ruttmann)، أوسكار فيشينغر (O.Fischinger). وقد سَعَت إلى خلق أسلوب جمالي جديد، يشكل جملة تعبيرية متكاملة من الأصوات والصور المتحركة، في علاقة مباشرة مع المجتمعات الصناعية الجديدة[١].
وبدءاً من عام 1921، راح هذا التيار ينتج أفلامه التحريكية التجريدية الأولى (*Rythmus 21* لريختر؛ *Lichtspiel opus1* لروتمان) ويمارس تأثيراً دائم الحضور على الأبحاث الشكلانية في القرن العشرين. وبرغم اتسامه بالصرامة والتشدد، عبر التزامه الثابت بخط خالص لا تشوبه شائبة، غير أنه ظل يحافظ على علاقة تبادلية مع السينما: أنجز ڤالتر روتمان خدعة سينمائية في فيلم فريتز لانغ الـ *Niebelungen*، واستعان جان رونوار بالشخصية النسائية في تلك

---

(١) انظر **التعبيرية**.

الطليعة، وهي لوت رينيغر (L.Reiniger)، ليقحم في فيلمه **المارسييز** مقطعاً من خيال الظل. كانت رينيغر قد تتلمذت مباشرة على ماكس رينهارت وتجاربه التعبيرية، فأخرجت **مغامرات الأمير أحمد** (1926)، ثالث فيلم تحريك طويل في تاريخ السينما (بعد الفيلمين الاستثنائيين: **الحرب وحلم الطفل**، للإسباني سيغوندو دو شومون، و *El Apostol*, 1916 – **الدكتاتور** -، للأرجنتيني كويرينو كريستياني 1917, Q.Cristiani). أما أوسكار فيشينغر، الذي قرّبته أعماله حول الإيقاعات اللونية من بعض نظريات كاندينسكي (*Komposition in Blau*, 1934)، فسوف يصدّر فيما بعد هذه التجربة إلى الولايات المتحدة عند رحيله عن ألمانيا، بعد أن أُصيب فن التحريك التجريدي بضربة قاصمة، إثر سيطرة النازية عليها.

وقد لاقت تجربة الطليعة الألمانية هذه أصداء وامتدادات لها في العديد من البلدان. في فرنسا أولاً، حيث تجاوبت التيارات السوريالية والتجريدية عبر أعمال سينمائية قدّمها مان ري (M.Ray) ومارسيل دوشان (M.Duchamp) (*Anemic Cinema*, 1926)، وكذلك فرنان ليجيه (F.Léger) (**الباليه الميكانيكي**، 1924). وفي فرنسا أيضاً استلهم برتولد بارتوش (B.Bartosch) أعمال الفنان فرانز ماسريل في ميدان الحفر على الخشب ليحقق فيلم **الفكرة** (*l'Idée*, 1914)، وهو عمل غنائي شاعري، بالأبيض والأسود، جاء بأسلوب جمالي غاية في الرقة. وقد مُنع هذا الفيلم آنذاك من التوزيع. كذلك استقبلت فرنسا سينمائياً روسياً ومهاجراً سوفييتياً: لاديسلاف ستاريفيتش (L.Strarevitch) ثم ألكساندر ألكسييف (A.Alexeiff). كان الأول من روّاد الفيلم الوثائقي في روسيا، وقد قدّم لسينما التحريك الفرنسية فيلمه الطويل الأول بالأبيض والأسود، حين اقتبس **رواية رونار**(١) بالدمى المتحركة (الفيلم أُنجز عام 1930، وعُرض عام 1941). أما ألكسييف، الذي وصل فرنسا عام 1921، فقد أُعجِب كثيراً

---

(١) *Roman de Renart*، مجموعة قصص متفرقة على ألسنة الحيوانات، أشبه بكليلة ودمنة، لمؤلفين مختلفين غير معروفين، ويعود أقدمها إلى القرن الثاني عشر. ومن كلمة Renart اشتُقَّت كلمة Renard (بنفس اللفظ) التي تعني ثعلب بالفرنسية.

بفيلم **الفكرة** وحاول تحريك الرسوم المحفورة على المعدن[١]، ونجح في ذلك بعد أن ابتكر أداة جديدة، هي شاشة الدبابيس[٢]، وبوساطتها صنع **فيلمه ليلة على جبل شوف**[٣] (1933) الذي لقي إعجاب أندريه مالرو. وفي موازاة هذه الإسهامات الخارجية عرفت فرنسا العديد من التجارب الفردية أو اليدوية: أسّس لورتاك (Lortac) استديو في مونتروي (1919) وتعاون مع إيميل كول في أفلام فكاهية. وكان لكل من بنجامان رابييه وأوغالوب (صاحب شخصية Bibendum)[٤] وألبير مورلان (صاحب فيلم طويل التهمته نيران إحدى الحرائق) إطلالات لافتة في سينما التحريك. ولمع أندريه ريغال وجان إيماج في أفلام المشاعر الطيبة. وفي الثلاثينيات تعاون ألان سانتوغان مع جان دولورييه. وفي باريس حقق أنتوني غروس وهكتور هوبين، وهو إنجليزي الأصل، فيلم **متعة العيش** (1934)، وهو عبارة عن رؤية مجازية لعالم الصناعة، فيما استعان جان بينلوڤيه (J.Painlevé) بالنحّات رونيه برتران لإنتاج الفيلم اللافت **ذو اللحية الزرقاء** باستخدام البلاستيلين (1938). لكن ثمة شخصية، كان لها أسلوبها بالغ التميّز، هيمنت على تلك الفترة، هي شخصية بول غريمو (P.Grimault)، وهو الذي أسس، برفقة أندريه سارّو، أول استديو فرنسي بمستوى عالمي، تحت اسم

---

(١) eaux-fortes، أو السوائل المذيبة. وهي تعبير فرنسي للدلالة عن طريقة للحفر على الألواح المعدنية باستخدام حمض مذيب مناسب. طبعاً يصعب كثيراً تحريك الرسوم المحفورة والمقصود أنه كان يطمح إلى إيجاد وسيلة تحريك تحاكي تحريك الصور المحفورة.

(٢) Écran d’épingles (The pinscreen)، شاشة بيضاء اللون تحمل عدداً هائلاً من الثقوب، كل ثقب يحمل دبوساً بارزاً. تُضاء الشاشة بطريقة تبدو فيها سوداء اللون بسبب ظلال الدبابيس. يقوم الفنان برسم رسوماته من خلال غرز الدبابيس إلى أسفل، بقدر معين، بحيث يبدو مكانها أبيض اللون، ما يوحي برسم محفور ومجسّم. ننصح بمراجعة الموقع:
https://www.onf.ca/film/ecran – epingles

(٣) وهو اسم المقطوعة الموسيقية المعروفة للموسيقار آرام خاتشاتوريان.

(٤) الشخصية التي شكلت العلامة التجارية لشركة ميشلان Michelin لصناعة إطارات العَربات وملحقاتها.

Les Gémeaux، وفيه أنجز العديد من الروائع الفنية، تميّزت بتحريكها الدقيق والماهر، شاركت فيها أول مجموعة من فناني التحريك الفرنسيين النظاميين.

بالمقابل، تطورت سينما التحريك في **بريطانيا** بمعزل عن قرينتها في القارّة[١]. الشخصية الأبرز تمثّلت في إنسون داير (A.Dyer)، الذي كان في الأصل رسّاماً على زجاج الكنائس، قبل أن يغدو منتجاً في الثلاثينيات، وقد أسهم على وجه الخصوص في سلسلة *Philips Philm Phables*. وكانت سينما التحريك الإنجليزية تميل نحو استخدام خيال الظل. غير أن بريطانيا تميّزت على وجه الخصوص بتجربة فريدة من نوعها في العالم آنذاك، عُرفت، على المستوى الجمالي، بتناغمها غير المباشر مع الطليعة الألمانية، ونقصد بها تجربة «وحدة السينما في المؤسسة العامة للبريد»[٢] (General Post Office Film Unit)، التي أسّسها المنتج جون غريزون (1933). ولعله من الطبيعي أن تغدو هذه الوحدة، حتى بداية الحرب، منصّة لالتقاء العديد من مخرجي التحريك الأوروبيين (بمن فيهم لوت رينيغر). بين هؤلاء نذكر لين لاي (Len Lye، وهو من أصل نيوزيلاندي) ونورمان ماكلارين (N.McLaren، من أصل اسكوتلندي). وكلاهما بدأ حياته المهنية على الأراضي البريطانية.

وظهرت الثورة الشكلانية كذلك في **الاتحاد السوڤييتي**، حيث تجاوبت الطليعة السوڤييتية مع نظيرتها الألمانية بطريقة مضادّة. فبعد النقلة الحادّة التي أحدثتها الثورة البولشڤية عام 1917، عرفت سينما التحريك نهضة واضحة، ثم تطورت بشكل كبير في سياق الانطلاقة الإبداعية الضخمة التي شهدتها الفنون بمختلف أصنافها. في الفترة 1924- 1929، بلغ متوسط الإنتاج السنوي نحو عشرة أفلام. هيمن على الساحة توجّهان: الأول جاء وريثاً لفن الكاريكاتور، ولم يلبث أن تحول إلى الإطار الهجائي والسياسي، رأينا الرسام ألكساندر بوسكين

---

(١) في النص الأصلي جاءت: بطريقة "جزيرية" نسبة إلى طبيعة بريطانيا كجزيرة، وغالباً ما تُنعَت بذلك في الأدبيات الفرنسية لتمييزها عن القارّة أي أوروبا.

(٢) انظر فصل «**السينما الوثائقية**»، وكذلك فصل «**بريطانيا العظمى**» في «**موسوعة سينما البلدان**».

(A.Buskin)، على سبيل المثال، يعرّي الرأسمالية ورجال الدين (**اللُّعَب السوفييتية**، 1924). أما التوجه الثاني، وكان أقرب إلى الفنانين التجريبيين، فقد استغل بساطة المواد المتوافرة (ن. كودوتاييف N.Kodotaev، ز. كوميسارنكو Z.Komissarenko، ي. ميركولوف Y.Merkulov: **الصين تحترق** و**1905-1925**، 1925). واستخدم العديد من فناني التحريك التباينات بين الأبيض والأسود بطريقة ديناميكية إبداعية ومعاصرة. أخرج يوري زليابوسكي (Y.Zeliabouski) **حلبة التزلج على الجليد** *la Patinoire* (1927)، فيلم بالغ التعبير، فيما قدّم دانييل تسيركيس (D.Tserkès)، مصمم السينوغرافيا لأعمال ميرخولد، فيلمه **سينكا الأفريقي** (1927). لكن العمل الأكثر أهمية في تلك الفترة، والتحفة الفنية الخالصة على مستويات المهارة والرشاقة والابتكار، تمثّل في فيلم **البريد** (*Poste*, 1929)، للرسام ميكاييل زيخانوفسكي (M.Zechanowsky)، وقد صنعه باستخدام الورق المقوّى المتمفصل، وهو اقتباس عن قصة للأطفال كتبها الشاعر صامويل مارشاك. حاول هذا الفيلم أن يجمع بين مبدأ إيزنشتين (البناء السردي) والحداثة الصوَرية والسينمائية (الطليعة الفنية التشكيلية بمختلف فئاتها). وفيه بلغ الاهتمام بالشكل مرتبة توازي الاهتمام بالمضمون السردي. فيلم اعتمد مقاربة بالغة الإتقان لفن الطباعة (التيبوغرافيا)، جعلته أقرب إلى بعض تجارب تيار الحَرْفية[1] (Lettrisme). وأدّى نشر عقيدة الواقعية الاشتراكية، بدءاً من عام 1932، إلى استبعاد التجربة التجريدية والأممية، وبطريقة فظة، لمصلحة منهج قومي، أكثر تقليديةً بما لا يقاس. وللمفارقة، فقد بنى هذا النهج نوعاً من القرابة الأسلوبية بين سينما التحريك السوفييتية وأفلام الكرتوون الأمريكية. إذ أعيدت صياغة هذه الأسلوبية كي تتوجه بصورة رئيسة إلى الأطفال، وتبنّت، كما في الولايات المتحدة، أشكالاً تصويرية تقريبية وبسيطة. لكن ذلك لم يحُلْ دون إنتاج عدد من التحف السينمائية، برعاية ألكساندر بتوسكو (A.Ptusko)،

---

(١) Lettrisme، الأحرفية أو الأدبية المفرطة، حركة فنية وأدبية ولدت عام 1945 على يد الشاعر والرسام والسينمائي ورجل المسرح والكاتب، روماني الأصل، إيزودور إيزو (Isidore Isou)، في إثر وصوله إلى فرنسا. تهتم أساساً بشاعرية الأصوات وموسيقا الحروف بعيداً عن الكلمات. انظر **السينما التجريبية**.

المدير الجديد لاستديو الدولة (1936, Soyouzd etmultfilm). أنجز بتوسكو **جوليفر الجديد** (1935)، أول فيلم تحريك سوفييتي طويل بالأسود والأبيض، بلقطات واقعية، ومع الدمى المتحركة والبلاستيلين، ثم عاد وأخرج **المفتاح الذهبي الصغير** (1939)، عن قصة لتولستوي قريبة من قصة **بينوكيو**.

في القارة الآسيوية، في **الصين واليابان**، بدت التجربة الأمريكية باهتة. والحال أن سينما التحريك اليابانية، التي رأت النور عام 1915، قسمت إنتاجها، شأنها شأن مجمل السينما اليابانية، بين الموضوعات الحديثة (genkaï-geki) والموضوعات القديمة (jidaï-geki)، التي تستلهم المسرحيات الكلاسيكية لمسرح الكابوكي والـ chambara (أفلام السيوف)[1]. أول المبادرين كان سييتارو كيتاياما (S.Kitayama)، وقد أخرج عدة أفلام رُسمت بالحبر الصيني على الورق (**صندوق البريد العفريت**، 1918). وهو الذي أسس أول استديو عام 1921. بدوره جونيشي تيروشي (J.Terauchi) أضاف تلوينة رمادية حين أخرج عدداً من القصص الشعبية تتعلق بالشامبارا (**سيف هاناهيكوني الجديد**، 1917). وسرعان ما تدخّلت الخبرة التقليدية في ميدان الـ chiyo-gami. (الورق الياباني التقليدي الشفّاف) في سينما التحريك، حين استُخدِمت في صنع الأشكال المتمفصلة. وبهذه الطريقة أخرج نوبورو أوفوجي (N.Ofuji)، أحد المعجبين بلوت رينيغر، فيلمه **الحوت** (1927)، أتبعه بالفيلم الناطق **محطة المراقبة** (1930). وقد ورث واغارو أريه (W.Arai) تلك التقنية، وتابع هذا العمل مع **الصنّارة الذهبية** (1939) و**فانتازيا السيدة فراشة** (1940). أما ياسوجي موراتا (Y.Murata) فقد تبنّى تقنية السيلولو الأمريكية، وأنجز ما يربو عن ثلاثين فيلماً بالرسوم الكاريكاتورية، بين عامي 1927 و1935، من بينها **عظْمة الأخطبوط** (1927). لكن، ومنذ مطلع الثلاثينيات، راح تأثير الصراعات السياسية يثقل بكاهله على الموضوعات التي اختارها المخرجون اليابانيون. فما إن ظهر فيلم **بيرو منظّف المداخن** (1930)، من إخراج يوشيتسوغا تاناكا (Y.Tanaka)، ضمن حملة دعائية

---

(١) انظر «**موسوعة سينما البلدان**»، فصل **اليابان**.

مؤيدة للحركة العمّالية، حتى واجهته، بدءاً من 1933، مجموعة من الأفلام ذات مضامين قومية وعسكريتارية. وهكذا، رأينا كنزو ماساوكا (K.Masaoka)، المعروف بأنه مخرج أول فيلم تحريك ناطق (**قوة ونساء ودروب الدنيا**، 1932)، يُضطرّ، مع شركته المتواضعة، إلى الانسياق مع بروباغاندا الحرب. كما أخرج مساعده ميتسويو سيو (M.Seo) أفواج **سينجي سانكيشي الهجومية** (1935)، وقد استقاه من الحرب اليابانية الصينية، أتبعه بفيلم **مومو تارو البحّار الربّاني** (1944)، أول فيلم تحريك ياباني طويل يمجّد القوة الحربية اليابانية.

بالرغم من أن الأخوين لوميير قد عُرفا في **الصين** (شانغهاي) منذ عام 1896، إلا أن سينما التحريك لم تدرك الصين قبل عام 1915 على وجه التقريب. وكانت أولى الأفلام التي شاهدها الإخوة وان، الروّاد الأربعة لسينما التحريك الصينية، وهم وان ليمينغ (W.Laiming)، وان غوشان (W.Guchan)، وان جيشوان (W.Jichuan) ووان شاوشن، هي أفلام الأخوين فليشر الأولى، على وجه الخصوص. كان الأربعة يعملون كفنيي ديكور في السينما العادية، لكنهم جهدوا معاً في إعادة ابتكار مبدأ سينما التحريك بحد ذاته، وأخرجوا أول أعمالهم بعنوان **صخب في المَشْغل** (1926)، بوحي من فيلم **المهرج كوكو**، تبعه تمرّد **الظلال الورقية** (1930). كانت سينماهم في الثلاثينيات لاتزال متأثرة بأفلام الكرتون الأمريكية، وعلى الأخص أفلام ميكي الأولى، سينما تتراوح بين حكايات الحيوانات (**النملة والصرصار**، 1932) والأفلام ذات النفحة الوطنية (**استيقظ أيها المواطن**، 1932) الموجّهة ضد الغزو الياباني لشنغهاي. أول فيلم رسوم متحركة ناطق من صنعهم كان **رقصة الجمل** (1935) وقد أنجزوه وهم يتأملون في الإسهامات المتتالية لسينمات التحريك الأمريكية والسوفييتية والألمانية، في محاولة لتحديد معالم الخصوصية الصينية. وبعد احتلال اليابانيين لشنغهاي (1937)، لجؤوا إلى ووهان (Wuhan)، وهناك أخرجوا عدة أفلام عن المقاومة (**ملصقات حرب المقاومة**). لكن ووهان ما لبثت أن احتُلّت بدورها، فتحصّن وان ليمينغ ووان غوشان في المحمية الفرنسية، حيث استطاعا مع فريق عمل جديد من 70 شخصاً، أن ينجزوا، في 22 شهراً، أول فيلم رسوم متحركة صيني طويل

بالأبيض والأسود، **الأميرة ذات المروحة الحديدية** (1941). ويبدو أن هذا العمل، الذي كان له عظيم الأثر في مجمل تاريخ فنون العرض الصينية، قد استوحى رواية **ارتحال نحو الغرب**[١]. وبرغم بعض الهنّات التقنية إلا أن الفيلم تميّز بأصالة تصويرية بالغة، ولجأ إلى تلميحات ذكية وغير مباشرة حول الأزمة التي تعيشها البلاد، من خلال العودة إلى الميثولوجيا الصينية، ودشّن بذلك ولادة أسلوب صيني متميز.

في تلك الفترة كانت سينما التحريك في **الولايات المتحدة** تعيش حالة من الغليان: تطوير أساليب الخدع وولادة شخصيات متعددة، نربطها اليوم بالعصر الذهبي الهوليوودي. ترسّخ حضور والت ديزني وابتكر شخصية أوزوالد، الأرنب سعيد الحظ، لكن تشارلز مينتز سرق منه حقوق نشرها. وفي إثر عودته إلى كنساس سيتي ابتدع عام 1928 شخصية الفأر مورتيمر، التي رسمها له يوب آيويركس (Ub.Iwerks)، وسرعان ما تحوّلت إلى ميكي ماوس، ولاقت النجاح الذي نعلم. تبعتها مجموعة من الأفلام، جاءت لتكرّس مجد ميكي ماوس، مثل *Plane Crazy* و*Gallopin'Gaucho*، والأهمّ *Streamboat Willie* (ت 2 / نوڤمبر 1928)، أول فيلم رسوم متحركة ناطق، موسيقي وبالصوت المتزامن. عام 1928 كان استديو ديزني يضم ستة عاملين. وغدت ميكي تميمة شعبية تجلب الحظ. ومنذ عام 1930 نُشرت أولى القصص المصورة المخصصة لميكي. في ذاك العام، تطورت أساليب المتاجرة والمضاربة ضمن استراتيجية بيع الرسوم المتحركة، بعد أن كانت قد ظهرت بنسبة أقل مع شخصية القط فيليكس، ودفع ظهور ونجاح السينما الناطقة والت ديزني لاتخاذ مسارات عدّة.

---

(١) رواية للكاتب وو شينغ إن (Wu Cheng En) (1500- 1582)، من سلالة مينغ، الذي عُدَّ منذ بداية القرن العشرين أنه مؤلف هذه الرواية (أو على الأقل آخر من حرّرها). وهي واحدة من الروايات الأربع الأروع في تاريخ الأدب الصيني الكلاسيكي. وقد عُرفت في فرنسا تحت أسماء عدة: رحلة إلى الغرب، القرد الجوّال، الملك القرد، ترحال نحو الغرب، إلخ.

بتحريض من قائد الأوركسترا والمؤلف الموسيقي كارل ستيلينغ، انخرط الاستديو، بدءاً من العام التالي، في إنتاج سلسلة الـ *Sillies Symphonies*. بعدها أنتج أول فيلم تحريك قصير بالألوان، **أزهار وأشجار** (*Flowers and Trees*, 1932)، وذلك بعد أن استحوذ على الحقوق الحصرية لاستثمار طريقة التكنيكولور. بعد عامين، صار يشغّل 187 موظفاً. وخاطر والت ديزني بكل أرباحه لإنجاز أول فيلم تحريك طويل ملوّن، **بياض الثلج** (1937). وبعد أن شارف على الإفلاس، كسب الرهان، وكانت ولادة إمبراطورية ديزني. عام 1940، وبينما كانت شركة ديزني تكرّر التجربة وتتابع العمل في الاستديوهات الجديدة في منطقة بوربانك، حيث أنجزت فيلمين طويلين على التوالي، **بينوكيو** ثم **فانتازيا** (هذا الأخير عن فكرة أولية رسمها أوسكار فيشينغر، الذي اختلف مع ديزني فيما بعد)، وصل عدد العاملين فيها إلى 1600 موظف. وأظهرت استطلاعات الرأي التي أجريت في ذلك العام تحوّل الجمهور لمصلحة ديزني على حساب الأخوين فليشر. في أثناء عقد من الزمن، كانت الرسوم المتحركة قد تحوّلت بأكملها إلى صناعة، امتلكت أنظمة التقييس والمعايير المهنية الخاصة بها في كل مجالات العمل. لكن عام 1941 سيكون أيضاً عام الأزمة المركزية لتلك الإمبراطورية قيد الإنشاء. ثارت كوادر النواة الأساسية ضد ظروف العمل، وكذلك ضد المتطلبات الغرافيكية القاسية، وشهد الاستديو إضراباً واسع النطاق، تبعه انشقاق وقف خلفه ستيفن بوسوستوف (S.Bosustow) الذي بادر إلى تأسيس شركة جديدة تحت اسم «الإنتاجات الأمريكية المتحدة (UPA)»[١] سيتنامى دورها التجديدي بعد الحرب. في موازاة ذلك، استمر الأخوان فليشر في التقدم: عام 1923، كان الاستديو الذي يملكانه يضم 16 شخصاً، ويتميز بطابعه الأسري. عام 1924، أنجزا أول الأفلام الصوتية المتزامنة وفق نظام الفونوفيلم حمل عنوان (Oh Mabel). لكن، ومع نهاية العشرنيات، فرضت بعض الخلافات الأسرية تغييراً في نظام الاستديو، وكان لذلك الدور الأساس في إفلاسهما المستقبلي: عام 1927، احتكرت شركة بارامونت توزيع وتمويل أفلامهما، وانتزعت منهما كل حقوقها.

(١) انظر فصل «**الإنتاجات الأمريكية المتحدة**».

واستجابة لثورة الفيلم الناطق ظهر **بيتي بووب** (*Betty Boop*, 1930) ثم **بوباي** (*Popeye*, 1933)، كل منهما بشخصيته المستفِزّة والهزلية الساخرة إلى أبعد الحدود، شخصية استوعبت تقاليد أفضل الكوميديات الموسيقية في تلك الفترة. وبرغم محاربة الرقابة المتزمتة كسبا حظوة الجمهور، وامتدّت هذه الحظوة حتى عام 1941. وكانت أفلام الأخوين فليشر قد أخذت تستخدم الألوان منذ عام 1936، وقد استقر المخرجان في ميامي بولاية فلوريدا، وانخرطا في ميدان الفيلم الطويل مع **رحلات جوليڤر** (1939)، ثم **دوس وكريكيت يتبادلان عشقاً رقيقاً** (1941)، وهو الفيلم الذي رسّخ إفلاس الاستديو. في شركة اليونيڤرسال (Universal)، أسّس الفنان وولتر لانتز (W.Lantz, 1927)، وهو الأب المستقبلي لشخصية وودي وودبيكر المتحدّية والوقحة (1940)، مجموعة استديوهات اشتغلت على شخصية الأرنب أوزوالد، لصاحبها بيل نولان (B.Nolan). أما هارمان (H.Harman) ورودولف آيسينغ (R.Ising)، صاحبا سلسلتي الـ *Looney Tunes* و*Merrie Melodies*، فقد كانا خلف تأسيس استديو شركة وورنر (*Warner*, 1934)، وفيه جمع المنتج ليون شليسينجر فريقاً استثنائياً، من بين أعضائه شوك جونز (C.Jones)، تيكس أڤيري، فريتز فريلنغ، روبرت كانون، روبرت كلامبيت، فرانك تاشلان. وأبدع هؤلاء تشكيلة بالغة الحيوية من شخصيات الحيوانات: بوغز بوني (Bugs Bunny)، البطة دافي (Daffy Duck)، (Sylvestre and Speedy Gonzales)، الثنائي السّادي المازوخي ذئب الرمال والعصفور ميمي(١)، إلخ. بدورها شكلت استديوهات الـ MGM، التي أطلقت *Happy Harmonies* لهارمان وآيسينغ عام 1934، وحدة عمل لامعة، بإدارة فريد كمبي (F.Quimby)، اشتغل فيها ويليام حنّا (W.Hanna)(٢) وفريتز فريلنغ وميلت غروس. وهي التي أطلقت في الأربعينيات سلسلة توم وجيري، من إخراج بيل حنّا وجو باربرا (J.Barbera)، كما احتضنت لفترة من الزمن الفنان المتألّق تيكس أڤيري، شيخ الرسوم المتحركة المبهرة بلا منازع.

---

(١) *Wile E. Coyote and Bugs Bunny*.

(٢) المعروف تحت اسم بيل حنا (Bill).

عشية الحرب العالمية الثانية، بدت الرسوم المتحركة قد بلغت مرحلة النضج: تقدُّم البنى التحتية للإنتاج، تطوير التعامل مع الصوت والألوان، التجديد التقاني المتنامي، تزايد الأفلام الطويلة، تنوّع الأصناف والأنماط الجمالية، ترسيخ عدد من المدارس والأساليب الوطنية، والانتشار على المستوى العالمي.

فترة ما بعد الحرب أكّدت هذا التشخيص، وانقضت في سياق الاقتسام بين الكتلتين الكبيرتين الشرقية والغربية. قاد ظهور عدد من دول الديموقراطيات الشعبية في شرقي أوروبا، إلى اعتماد سياسة تقوم على احتضان الدولة لسينما التحريك. وشهدت هذه الفترة تكريس العديد من المخرجين عُدّوا بمنزلة «الآباء المؤسّسين»، نذكر منهم، دون الأخذ بأي تسلسل زمني تاريخي: والت ديزني في الولايات المتحدة، نورمان ماكلارين في كندا، جون هالاس في بريطانيا، بول غريمو في فرنسا، جيري ترنكا في تشيكوسلوفاكيا، الإخوة وان في الصين، إلى جانب بعض ممن غدوا أعلاماً لهذا الفن على مستوى العالم مثل ألكساندر ألكسييف، لين لي، نورمان ماكلارين. ويمكن القول إن أمريكا الشمالية باتت أشبه بوعاء استوعب مجمل هذه التجارب، فكانت، في آن معاً، موطن الكرتوون، والمكان الأمثل للعديد من الأبحاث الفنية الجمالية، مهّدت لتبلور سينما الـ «أندرغراوند» بالشكل الذي ظهر لاحقاً. وعند نهاية الحرب، أكد «مشهد التحريك» التفوّق الأمريكي، لكنه أظهر أيضاً أن هذا الفن عموماً كان يعيش عصره الذهبي.

في **الولايات المتحدة** وسّع والت ديزني مكتسباته الاقتصادية، برغم حادث عام 1941 العارض. ومن خلال أفلامه الطويلة الشهيرة، فرض أسلوبية فنية اتسمت أكثر فأكثر بطابع تلطيفي متكلّف. وعلى النقيض من ذلك، حاول تكس أڤيري والـ UPA وعدد من المؤلفين استكشاف سبل جديدة. امتازت أفلام تكس أڤيري بالرشاقة والإيقاع الجامح، وبشيء من اللامعقولية امتزجت بلمسة مأساوية إيمائية. ومن خلالها، أدخل أڤيري إلى عالم الكرتوون «الرزين» قدراً من التهكم المضحك والصاخب (*Red Hot Riding Ho*, 1943؛ 1945-1947, *Swing Shift Cindarella*,). أما الـ UPA فقد اشتغلت على نوع من القطيعة على المستوى التصويري، قطيعة تجسّدت في الابتعاد عن الأسلوب النمطي التبسيطي، لصالح مزيد من الحيوية، ومزيد من الحريّة في تصميم الرسومات التمهيدية

(الإسكيزات)، إلى جانب رفْض العناية المفرطة باللون، والتساؤل حول جدوى الاستمرار في اللجوء إلى الكوميديا الخرقاء الصاخبة (الـ Slapstick)[١] في الكرتوون بعد أن باتت مُستَهلَكة. ويمكن اعتبار سلسلة *Mister Magoo* لبيتر بورنيس (1949, P.Burness) مثالاً يرمز إلى هذه المحاولات. فيما بعد جاءت (1951, *Gerald McBoing Boing*) لبوب كانون (B.Cannon)، التي نالت أوسكار ذلك العام، و (1952, *Rooty Toot Toot*) لجون هابلي (J.Hubley) لتكرّسا هذه القطيعة. وكان فيلم هابلي هذا خير من جسّد ولادة سينما المؤلّف الأمريكية، التي ركزت اهتمامها بشكل أساسي على الجوانب الفنية الجمالية. وثمة تقارب واضح بين هذه الابتكارات وأعمال سول باس (S.Bass) الغرافيكية الثورية التي نفَّذها لمقدمات (جينيريك) عدد من الأفلام الشهيرة (*Carmen Jones*، لأوتو بريمينغر؛ **الدّوار** *Vertigo*، لألفريد هيتشكوك، إلخ). من جانب آخر، شكّلت الـ UPA مثالاً يُحتذى لترشيد العملية الإنتاجية اقتصادياً، وهو أمر فرضه التلفاز أيضاً، وانعكس سلباً في معظم الحالات. لكن الـ UPA، بعيداً عن علاقة الامتثال للتلفاز تلك، كان لها تأثيرها الواضح في كل أرجاء الكتلة الأنجلوساكسونية، وتركت فيها بصمة واضحة على المستوى الغرافيكي. وبعيداً عن هذا الهرج والمرج، كانت ثمة روافد أخرى تتابع مسيرتها، ومنها ما قدّمه لو بونين (L.Bunin)، وهو من أصل روسي تطبّع بالثقافة الأوروبية، وكان قد تعاون مع فنسنت مينيلّي في فيلم (1945, *Ziegfeld Follies*) قبل أن ينجز، بين عامي 1948 و1951، فيلمه **أليس في بلاد العجائب**، بالصور الطبيعية والدّمى المتحركة، وقد حاول والت ديزني الوقوف في وجهه. وكذا ري هاريهاوسن (R.Harryhausen)، المساعد السابق لويليس أوبريان (W.O'Brien)، الذي تألّق في المؤثرات الخاصة بالمجسّمات المتحركة (**جيسون ورفاقه الأبطال**[٢]، 1963). هذا إضافة إلى العديد من التجريبيين الذين شقوا دروباً جديدة

---

(١) انظر فصل **البورلسك**.

(٢) *Jason and the Argonauts*.، عن الحكاية الميثولوجية من اليونان القديمة حول رحلة جيسون مع رفاقه الأبطال على متن السفينة «أرغو» لاسترداد مملكة أبيه المغتصبة.

غير مُنتَظَرة: ميري إلين بيوت (M.E.Bute)، القريبة من فيشينغر، وقد طوّرت مقارباته التجريدية؛ روبرت برير (R.Breer) الذي عمل في فرنسا قبل أن يتابع تجاربه في الولايات المتحدة (*Blazes*, 1961)، وستان ڤاندربيك (S.VanDerBeek) الذي غدا شاعر سينما الـ «أندرغراوند» بعد أن جلب الشهرة لهذا الاسم. أما نورمان ماكلارين، فقد كانت له في نيويورك إقامة قصيرة (1939-1941) وسّع في أثنائها مقاربته المباشرة للعمل على الشريط الفيلمي، قبل أن يعود إلى كندا.

كندا: قرّر جون غريزون الاستعانة بنورمان ماكلارين لمساعدته في تأسيس قسم التحريك في **المؤسسة الوطنية للسينما** (ONF) حديثة الولادة. كان صك الولادة هذا، الذي تم بطلب من الحكومة الكندية، يمثّل قطيعة تامة مع الشكل المخبري التجريبي الذي حكَم ولادة سينما التحريك حتى الآن. وهكذا، وبفضل شخصيته الفذة وإبداعاته الغنية، غدا ماكلارين الأب المؤسّس لسينما التحريك الكندية. كانت أعماله جوهرية تأسيسية: **الدجاجة الصغيرة الرمادية** (1947)، (*Begone Dull Care*, 1949)، **الجيران** (1952)، (*Around isAround*, 1952؛ *Blinkity Blank*, 1955)، أعمال تناوبت على إدخال مقاربات جديدة لتحريك رسوم الباستيل، والرسم على شريط الفيلم، والصورة الثابتة (stop - motion أو pixilation)(١) بشكلها المتطور، والطباعة المجسّمة (الستيريوسكوبيا) والحفر المباشر على الشريط. لقد كان مُخرجاً بقدر ما كان حاذقاً وبارعاً في تخطي الصعاب ونقل الأفكار، وشجّع تالياً على نشر شغفه بالتحريك بين العاملين في الـ ONF، فبادر، على سبيل المثال، إلى استدعاء ألكساندر ألكسييف لـ «تعليم» طريقته على شاشة الدبابيس، وتشكّلت من حوله مدرسة كندية معاصرة ضمّت على وجه الخصوص إيڤلين لامبار، رونيه جودوان، جان بول لادوسور، غرانت مونرو وجورج دونينغ.

بريطانيا: ازداد التواصل بين القارة الأمريكية وأوروبا تدريجياً واتضحت معالمه. جاء وصول جورج دونينغ (G.Dunning) إلى لندن عام 1956، وتأسيسه فرعاً للـ UPA هناك، ليرمز، تحديداً، إلى تسارع التبادل بينهما. وعند

---

(١) انظر تقنيات التحريك.

وصوله، كانت ساحة التحريك الإنجليزية تخضع لهيمنة الثنائي جون هالاس (J.Halas) وجوي باشلور. كان هالاس هنغاري الأصل، نسَب نفسه إلى مدرسة الباوهاوس(١)، وهو من أسّس أول استديو إنجليزي كبير (1940). وقد أخرج فيلم الرسوم المتحركة الرائع **مزرعة الحيوان** (*Animal Farm*, 1954)، أول فيلم طويل إنجليزي بالألوان، اقتبسه عن رواية جورج أورويل. وهو كذلك صاحب أول مسلسلات الرسوم المتحركة الإنجليزية التلفزيونية، ويُعَد من أوائل من نادوا باستخدام الحاسوب في التحريك. كان الاستديو الذي يملكه أشبه بمدرسة تخرّجت فيها مواهب عدّة (ديريك لامب، بيتر فولدز، أليسون دوڤير، جوف دونبار). أما جورج دونينغ فقد أخرج **الرجل الطائر** (1962) الذي رسمه على الزجاج، وفيه قلَب كثيراً من القواعد السائدة، وأعاد الكرّة في جزء من أكثر أعماله شهرة، ونعني الفيلم الطويل **الغواصة الصفراء**(٢) (1968). الشخصية المهمّة الأخرى في ذلك العصر كانت شخصية بيتر فولدز (P.Földes)، الذي استلهم في أفلامه الأولى أعمال بيكون وسوثرلاند (*A Sohrt Vision*, 1954؛ *Animated Genesis, 1951*)، ولعب على إيحاءات غرافيكية رشيقة ومجازية، وكان، عام 1956، أول من أسهم في استكشاف حقل الأبحاث في مجال الحاسوب. وفي كندا، أنجز عام 1974 فيلمه الجوع، وكان أول محاولة ناجحة في مجال الرسوم المتحركة بمساعدة الحاسوب.

فرنسا: حقق بول غريمو (P.Grimault) **الجندي الصغير** عام 1974، وتميّز هذا الفيلم بسحره الغرائبي وشطحاته الجديدة بشاعر مثل جاك بريڤير، صديقه وكاتب السيناريو، وهو الذي أدخل إلى سينما التحريك الفرنسية نزعة الواقعية الشعرية، ورفع مخرجيها إلى مصاف المخرجين العالميين. ومرة أخرى مع

---

(١) الباوهاوس هو المصطلح المعروف لـ (Staotliches Bauhaus)، ومعناه الحرفي (المنزل المعماري)، وهي مدرسة للعمارة والفنون، ازدهرت في ألمانيا في الفترة (1919 -1933). ومن أهم أهدافها الوصول إلى ما أسمته «العمارة الوظيفية» أي تلك التي تستجيب لحاجات الإنسان الحياتية. وقد غدا اسم الباوهاوس رديفاً للتوجهات الجمالية والتصميمية التي دعت إليها هذه المدرسة، وتركت هذه التوجهات تأثيراً عميقاً في فن العمارة المعاصر.

(٢) وأبطاله هم أعضاء فريق البيتلز.

جاك بريڤير، الذي قلب رأساً على عقب واحدة من حكايات أندرسون، انخرط بول غريمو، بدءاً من عام 1947، في مغامرة تحقيق أول عمل رسوم متحركة فرنسي طويل بالألوان، هو فيلم **الراعية ومنظف المداخن**. وفي أثناء فترة الترحال هذه، التي امتدت على مدى خمسة وثلاثين عاماً، أسّس بول غريمو استديو جديداً (1951) أسهم في اكتشاف جيل جديد من المخرجين: جاك كولومبا، جان فرانسوا لاغيوني، إيهاب شاكر (وهو سينمائي مصري). وفي موازاة نشاطات بول غريمو ظهرت مبادرات جديدة في الخمسينيات والستينيات. أسّس أندريه مارتان وميشيل بوشيه استديو جديداً (1959)، كان من أبرز انتاجاته فيلم **الجوكوندا** (هنري غرويل H.Gruel، 1958). أما الرسّام روبير لابوجاد (R.Lapoujade)، الذي حظي بإعجاب جان بول سارتر، فقد تصدّى للتحريك بطريقة مبتكرة بدءاً من عام 1960 (**الابتسامة العمودية**، 1972)، شأنه شأن رونيه لالو (R.Laloux)، الذي استعان، بعد ذلك بفترة قصيرة، بالرسّام رولان توبور (**الحلزونات**، 1965؛ **الكوكب المتوحش**، 1973). لقد عرف فن التحريك الفرنسي تفتّح وحدات إنتاجية صغيرة حققت اعمالاً أقرب إلى الأعمال اليدوية، وعاش فترة من الازدهار على المستوى الأسلوبي، لكنه اغتنى أيضاً بإسهامات خارجية متعددة، فقد تابَع ألكساندر ألكسييف إنجازاته على شاشة دبابيسه (**الأنف**، 1963)، ومارَس البولونيون ڤاليريان بوروڤتشيك (W.Borowczyk) ويان لينيكا (J.Lenica) وبيوتر كاملر (P.Kamler)، إلى جانب الأمريكي يولس انجل، نشاطاً ملحوظاً في هذا البلد. أثار بوروڤتشيك الذهول بفيلمه **ألعاب الملائكة** (1964)، إذ كان استذكاراً غريباً ومثيراً لعالم معسكرات الاعتقال، استند إلى رسومات بارعة. أما بيوتر كاملير فقد صنع بدقة متناهية حكايات حاذقة ذات طابع فانتازي سوريالي (**قلب إسعافي**، 1973؛ **الخطوة**، 1975)، قبل أن ينجز بمفرده فيلمه الطويل الفريد والساحر، **كرونوبوليس** *Chronopolis* (1982).

إيطاليا: إذا استثنينا أعمال المخرج التجريدي لويجي ڤيرونيزي (L.Veronesi)، صديق هنري لانغلوا[١]، التي دمّرت الحرب معظمها، ولم يصلنا منها سوى

---

(١) H.Langlois. أنظر فقرة **السينماتيك الفرنسية**.

الأفلام رقم 4 ورقم 6 (1941)، نلاحظ أن سينما التحريك الإيطالية عرفت محاولات خجولة عبر أول فيلم تحريك طويل بالألوان، *IFratelli Dinamite*، لنينو باغوت (1947, *N.Pagot*)، وأسهم في إنجازه أوزڤالدو كاڤاندولي (O.Cavandoli)، الذي أبدع فيما بعد سلسلة la Linea[١]. كما تم إنجاز فيلم طويل آخر هو *la Rosa di Bagdad* (أنطون جينو دومنيجّي *A.G.Domeneghi*, 1949).

تشيكوسلوڤاكيا: ما من شك في أن جيري ترنكا كان الأب المؤسّس لسينما التحريك التشيكوسلوڤاكية، وقد شكّل بمفرده رمزاً لتطوير سينما التحريك في فترة ما بعد الحرب. هيأت له مسيرته المهنية فرصة الانخراط في هذه الحلقة الإبداعية، فقد كان رساماً ومصمم ديكور، ودرس فن تحريك الدمى (أو العرائس)، قبل أن يؤسس، ومنذ 1945، استديو للتحريك أنجز فيه أولى رسوماته المتحركة، حمل العديد منها تلوينات أسلوبية سبقت الأسلوبية المعاصرة والمنقّاة التي وسَمت أعمال الـ UPA، بل وفاقتها روعة. غير أن جيري ترنكا وجّه اهتمامه بشكل خاص نحو فن تحريك الدمى، وفي بضع سنوات، رسم لهذا الفن معالم سينوغرافيا بالغة التفرّد، نهلت من إرث الرسومات الطقسية (votives) في بوهيميا الجنوبية. أما قصصه الغنائية والدرامية والإيمائية، التي سادت فيها موسيقا ڤاكلاڤ ترويان (V.Trojan)[٢] الأصيلة، فقد استوحاها من الحكايات الشعبية والأساطير الكلاسيكية، وجعلت من إبداعاته الإخراجية تحَفاً فنية من الحركات المنحوتة، بالغة الدقة. وهو صاحب أول فيلم طويل ملوّن للدمى المتحركة، بعنوان **السنة التشيكية** (1947)، أنجزه قبل أن تعيّنه حكومة الديموقراطية الشعبية الجديدة مديراً للاستديو، بعد أن جرى تأميمه (حتى عام 1965). لقد نال

---

(١) نسبة إلى الشخصية التي ابتكرها وعُرفت أيضاً باسم *Lineman* أو «رجُل الخط»، وهي سلسلة متلفزة ظهرت بين عامي 1972 و1991، على 90 حلقة، كل منها بطول 3 دقائق، يعمد الفنان في أثنائها إلى رسم خط تدب فيه الحياة ويتخذ شكل شخصية تنطلق لتعيش حياتها الخاصة.

(٢) مؤلّف موسيقي تشيكي (1907- 1983). اشتهر، إلى جانب أعماله الكلاسيكية، بموسيقاه التصويرية للعديد من الأفلام.

ترنكا اعترافاً دولياً، واستطاع أن يفرض أسلوباً ذاتياً خاصاً به، كما شجّع كثيراً من المواهب الشابة، اجتمعوا حوله ليشكلوا ما عُرف بـ «**المدرسة التشيكية**»: هيرمينا تيرلوڤا، جيري برديكا، زدينيك ميلر، كاميل لوتاك، إدوارد هوفمان... ومن أكثر تلاميذه شهرة نذكر بريتيسلاڤ بوجار (B.Pojar)، وكان له الفضل في حمل راية تقاليد الدمى المتحركة وضمان ديمومتها، وكاريل زيمان (K.Zeman)، الذي اعتمد أسلوباً إبداعياً أشبه بأسلوب صنّاع الحيل السينمائية الأوائل. أما في سلوڤاكيا فقد أدّى الرسام والمخرج ڤيكتور كوبال (V.Kubal) دوراً مماثلاً لدور جيري ترنكا.

الاتحاد السوڤييتي: تأثر التحريك السوڤييتي تأثراً كبيراً بأعمال ديزني في شكلها الأكثر أكاديميةً، وقلما رأيناه يتعدى الحكايات التثقيفية، من نوع **الغزال الذهبي** أو **ملكة الثلج**، التي جاءته من كراريس الباليه الرسمية. وقد نال فيلم **الحصان الصغير الأحدب** (1947) لإيڤان إيڤانوف - ڤانو (I.Ivanov-Vano)، بنصّه المنظوم شعراً، بعض النجاح الجماهيري، وتسلّم مخرجه إدارة استديو سويوز دتمولت فيلم.

يوغوسلاڤيا: كانت يوغوسلاڤيا بمنزلة أرض عبور، عرفت تقاليد عريقة في ميدان الكاريكاتور، وارتبط التعبير الأول لسينما التحريك فيها بالمدرسة السوڤييتية التي نشطت في العشرينيات. ويعود الفضل في ولادة سينما التحريك إلى فضيل هادزيش (F.Hadzic)، وكان مديراً لمجلة دورية ساخرة، أخرج **اللقاء العظيم** (1949)، وهو فيلم اتخذ شكل التهكّم السياسي، قبل أن يؤسس بدعم حكومي استديو دوغا فيلم (Duga Film). بدأ هذا الاستديو بداية مشوَّشة، ولم يلبث أن أخلى الساحة، مع بداية 1956، أمام استديو «زغرب فيلم»، الذي اعتمد، ولأسباب اقتصادية، سياسة إنتاج محدودة لأعمال التحريك. جاءت الأفلام الأولى لهذا الاستديو أقرب إلى أسلوب الـ UPA، وصار لها جمهورها خارج الحدود. البداية كانت من نصيب دوشان ڤوكوتيتش (D.Vokotic) مع فيلمه **الروبوت الهائج**. ثم نال الصحافي والكاتب ڤاتروسلاڤ ميميكا (V.Mimica)

جائزة مهرجان البندقية عن **الرجل الوحيد** (1958)[1]. أخيراً هجر ڤلادو كريستل (V.Kristl) منفاه ليعود إلى البلاد ويلتحق بفريق العمل، حيث أنجز معه على وجه الخصوص **المُنكَمش** (1960). وقد عُرف فريق العمل الذي جمعه استديو «زغرب فيلم» بين عامي 1957 و1964 تحت اسم **«مدرسة زغرب الأولى»**.

بولونيا: شأنها شأن التاريخ البولوني، شهدت سينما التحريك البولونية سيرورة متقلبة ومضطربة، وذلك منذ مولدها القديم، الذي يتجاهله الجميع، ونقصد فيلم **غزَل الكراسي،** الذي يعود إلى عام 1971، وأخرجه فيليكس كيسكوڤسكي (F.Kueskowski). وكان من أهم صنّاعها لفترة ما بعد الحرب، الشاعر والمخرج زينون ڤاسيليڤسكي (Z.Wasilewki)، الذي أسّس استديو خاصاً به، وأخرج فيلم الدمى المتحركة **في عهد الملك كراكوس** (1947). تلا ذلك ظهور مجموعتين: استديو Bielsko-Biala، الذي اختص بالرسوم المتحركة، واستديو لودز Lodz، للدمى المتحركة. وفي هذا الأخير أخرج ڤلوديميرز هوب (W.Haupe) وهالينا بييلينسكا (H.Bielinska) فيلم *Janosik* (1954). ويُحسَب لبولونيا على وجه الخصوص أنها وهبت لسينما التحريك المبدعَين ڤاليريان بوروڤتشيك ويان لينيكا، وقد تشاركا عشق السوريالية الذي قادهما إلى إخراج **كان يا ما كان** (1957) و**المنزل** (1958).

رومانيا: الاسم الوحيد الجدير بالذكر هو بوبسكو غوبو (P-Gopo)، وهو صاحب أول فيلم من إنتاج القطاع الحكومي، **النحلة والحمامة** (1951). وتتجاذب أفلامه سمتان رئيستان: وظيفة تهذيبية، كان عليها تأديتها بصورة ضمنية، وبراعة لا تُضاهى في السخرية والظُرْف (**حكاية قصيرة**، 1956؛ *Homo sapiens*, 1960؛ *Hallo Hallo*, 1952).

الصين: هزّت ثورة عام 1949 سينما التحريك الوليدة. خلف قيادة فنان الكاريكاتور والرسام تي وي (Te Wei) والمثقف الشاب جين كسي (J.Xi)،

---

(١) يمكن مشاهدة هذا الفيلم على الرابط

https://www.youtube.com/watch?v=ovLKKYIl1SY.

بادرت مجموعة تضم 22 عضواً إلى تأسيس أول استديو في شانغشون، قبل أن ينتقل في العام التالي إلى شنغهاي. وسرعان ما انضم إلى تلك المجموعة أصغر الإخوة وان (Wan)، وهو وان شاوشن (W.Chaochen). وقد قرر النظام الجديد إيلاء سينما التحريك اهتماماً خاصاً، وكان ينوي استثمارها في أوساط الشباب. عام 1953، تمكّن استديو شانغهاي من إنجاز أول أفلامه الملونة (**الأبطال الصغار**) تحت إدارة جين كسي. وامتازت أعمال هذا الاستديو بجودة عالية في مجال الغرافيك واللونية وانسيابية الحركة، أذهلت نقاد مهرجان كان في دورته لعام 1955، لدى مشاهدتهم فيلم **لماذا لون الغراب أسود**، من إخراج كيان جيانجون (Q.Jianjun) ولي كيروو (L.Keruo). وبين عامي 1954 و1958 التحق وان ليمينغ (W.Laiming) ومن ثم وان غوشان (W.Guchan) بأخيهما الأصغر. وقد ضمّ الاستديو في تلك الفترة أكثر من 200 موظف. وعبر فيلمه **زو باجي يأكل البطيخة** (1958)، أدخل وان غوشان تقنية الأشكال المتمفصلة المقصوصة من الورق المقوّى، استلهمها من التراث. وفي مطلع الستينات أُنجز العديد من الأفلام امتازت بجمالية فائقة، على الرغم من مضمونها السياسي، نذكر منها **جسر الجيش الأحمر** (1964) لكيان يوندا (Q.Yunda). كما ظهرت أنواع أخرى ركّزت اهتمامها بشكل خاص على الجانب الجمالي، مثل **الضفادع الصغيرة تبحث عن أمها** (1960)، من إخراج تي وي وكيان جاجون (Q.Jajun)، الذي استعان بالرسومات المائية الصينية[(١)]. أما فيلم **التنين المنحوت** (1958) لوان شاوشن، فقد أُنجِز باستخدام الدمى. فيما جاء فيلم الرسوم المتحركة الطويل الملوّن الثاني، **ملك القرود يقلب القصر السماوي** (1961-1964) لوان ليمينغ، ليؤكد النوعية العالية لفن التحريك الصيني. غير أن الثورة الثقافية قادت إلى إغلاق استديو شنغهاي لفترة طويلة.

نهاية القرن العشرين: من المفارقة هنا أنه في الوقت الذي امتلك فيه العالمان الثالث والرابع ناصية سينما التحريك، وإن بطريقة أقرب إلى الصناعة اليدوية، وأعادا إليها رونق أيامها الزاهية، تزاحمت النزعات الجمالية الجديدة

---

(١) Le lavis chinois، رسوم تُغطّى بطبقة لونية موحّدة من الحبر الصيني أو حبر السبيداج أو بتلوين يمدد بالماء بحيث نحصل على تدرجات مختلفة لهذا اللون.

حاملة في طيّاتها نذائر تبدّلات جوهرية شاملة. واتضحت أزمة الأنموذج التصويري (الغرافيكي)، بوصفه الأنموذج الأوحد، حين راحت التطورات التقنية المتسارعة تفرض تغييراً نوعياً في أنماط العمل التحريكي، سواء في سبل محاكاة الحركة (Captation)[١] أم في العملية الإخراجية، وتهدد مصير الحوامل الفيلمية المألوفة. وفي سياق من المنافسة المتزايدة، شهدنا بروز ثلاث كتل اقتصادية ضخمة: أمريكا الشمالية واليابان وأوروبا، حيث تزايد ظهور المهرجانات المتخصصة.

بعض الدول، مثل ڤييتنام وكوريا الشمالية، كانت قد أسّست سينما تحريكية، بدعم من الاتحاد السوڤييتي، في خمسينيات وستينيات القرن الماضي. ومنذ السبعينيات بدت دول كتلة أخرى، بينها تايوان والفيليبين وكوريا الجنوبية، أشبه بميدان مكرّس لتعهّدات من الباطن[٢]، تخضع لاستغلال الاستديوهات الكبيرة الأمريكية والأوروبية. ومن كوريا الجنوبية، يجدر أن نذكر فيلمين جميلين حول الطفولة: (*Mari Iyagi*, 2002)، أخرجه لي سونغ غانغ لي (L.S.Gang Lee)، وجاء على شكل رحلة حالمة في أعماق الواقع الكوري، من خلال ذكريات موظف مكتب شاب في سيؤول، و(*Oseam*, 2004) ، لبيك يوب سونغ (B.Yeop Sung)، قصة رقيقة وحالمة تحكي صداقة طفل مع راهب بوذي.

تزاحمت كما أسلفنا نزعات جمالية، غالباً متناقضة، لتكشف عن نشاط دولي مكثّف، وتشكل أصداء للتحولات التي هزّت العالم آنذاك، لاسيّما انهيار الكتلة الشرقية. بدت سينما التحريك كأنها تُجري نوعاً من «إعادة التأهيل» طالت مختلف أشكالها، إعادة تأهيل تعايشت في كنفها الحداثة والتكلّف والباروك والفن البدائي والتقاليد الكلاسيكية، وهذا بالتعريف ما يُسمّى مرحلة ما بعد الحداثة. ولم تكن فرنسا ببعيدة عن ذلك. صحيح أن التقليد التحريكي وعمل المؤلفين

---

(١) انظر **تقنيات التحريك**.

(٢) المقصود لجوء الاستديوهات الكبيرة الأمريكية والأوروبية إلى توقيع عقود مع تلك الدول لإنجاز أجزاء من العمل التحريكي الذي تتعهده، والهدف استغلال اليد العاملة الرخيصة، والمزاحمة الرأسمالية.

حافظا على ديمومتهما (رونيه لالو، جان فرانسوا لاغيوني، مانويل أوتيرو، وأندريه ليندون في فيلمه الطويل الوحيد والرائع **الطفل المتخفّي ...**) بل وقادا إلى ظهور مواهب جديدة (باتريك بوكانوڤسكي) واستديوهات نشطة ومبدِعة (La fabrique وFolimage)، إلا أن الإنتاج الوطني ظل فترة من الزمن يخضع لهيمنة التلفاز الذي اقتحم كل شيء. لكن فرنسا حافظت على مكانتها كمحطة استقبال لعدد من السينمائيين الأجانب، وسجّل هؤلاء، في معظم الأحيان، حضوراً مؤثراً في قائمة إنتاجها. نذكر منهم الإيطالي لويجي توتشافوندو (L.Toccafondo) (**المجرم**، 1993؛ **بينوكيو**، 1999)، والروسي يوري تشيرينكوف (I.Tcherenkov) (**الهجرة الكبرى**، 1995)، وكذلك الهولندي ميكايل دودوك دو ڤيت (M.D.de wit) (**الراهب والسمكة**، 1998). ولوحظ غلبة الفيلم القصير على الإنتاج، فلم نشهد، بين عامي 1990 و1996، سوى فيلمين طويلين لا ثالث لهما (**روبنسون وجماعته**، لجاك كولومبا *J.Colombat*, 1990، و**العالم عبارة عن فوز ساحق**، لألبير حنان كامينسكي *A.H.Kaminski*, 1996). فجأة تغير كل شيء مع عرض فيلم **كيريكو والساحرة** لميشيل أوسلو (*M.Ocelot*, 1998). كان أوسلو حتى ذلك الوقت معروفاً بأفلامه القصيرة، وقد جاء عمله هذا على شكل حكاية أفريقية تدور حول الشجاعة والاستبسال، ولقي نجاحاً عالمياً أنعش المهنة، وجعل صاحبه في طليعة حركة نهوض واسعة. وفيما كان أوسلو يتابع اندفاعته مع **أمراء وأميرات** (2000)، ثم **كيريكو والحيوانات المتوحشة** (2005) **واللازوردي والأسمر** (*Azur et Asmar*, 2006)، وهي قصة فائقة الجمال حول التنوع الثقافي، كانت البلاد تعيش حالة من الهيجان الإبداعي. ها هو ذا فيليب لوكلير (P.Leclerc)، المساعد السابق لبول غريمو ورونيه لالو، ينجز **أطفال المطر** (2003)، ثم **ملكة الشمس** (2006)، فيما تشهد مدينة أنغوليم، عاصمة الرسوم المتحركة، إقامة المركز الصناعي Le Pôle Image. وفيه التقى حرفيو المهنة من جديد، يحدوهم الأمل في إرساء جسور التواصل بين عوالم القصص المرسومة (BD) والرسوم المتحركة وألعاب الڤيديو. وفيه أيضاً كشف استديو الـ Armateurs(١)

---

(١) وتعني بالفرنسية أولئك الذين يجهّزون السفن ويستثمرونها وغالباً ما يكونون من أصحابها.

(حيث أُنجز فيلم **كيريكو والساحرة**) موهبة سيلڤان شوميه (S.Chomet) من خلال **السيدة العجوز والحمامات** (الجائزة الكبرى لمهرجان أنّيسي[١]، 1998)، ثم **ثلاثيات بيلڤيل** (2003). وحافظت فرنسا على المركز الأول في السوق الأوروبية (في ميادين الرسوم المتحركة والدمى وتشكيلات المعجون)، والثالث في السوق العالمية، وتقدّم إنتاجها التلفزيوني على البرامج الأجنبية. حتى إن بعض سينمائيي هوليوود، مثل ستيڤن سبيلبرغ، سعى إلى توظيف فنيي التحريك من متخرّجي المدارس الفرنسية (مدرسة Les Gobelins وSupinfocom إلخ.) أنجز جان فرانسوا لاغيوني (J.F.Laguionie) **قصر القِرَدة** (1999)، أتبعه بفيلم **جزيرة بلاك مور** (2004). وقاد النجاح الهائل الذي حققه فيلم *Toy Story* لجون لاستر (*J.Lasster*, 1995) إلى تنامي شعبية الصور الحاسوبية أو الصور المصنوعة بمساعدة الحاسوب، وكانت حتى ذلك الوقت وقفاً على الإعلانات وبعض السلاسل التلفزيونية (**الحكايات الهندسية**، 1990)، فاقتحمت الساحة في أول عمل أوروبي طويل ثلاثي الأبعاد 3D، هو فيلم **كايينا النبوءة** (*Kaena, la prophétie*، كريس دولابورت *Ch.Delaporte*, 2003). في موازاة ذلك شهدنا ترسيخ حضور جيل جديد من المؤلفين: جاك ريمي جيرير (J-R.Girerd)، من استديو Folimage في مدينة ڤالانس (**نبوءة الضفادع**، 2003؛ **ميا والميغو** *Mia et le Migou*, 2008)، وسيرج إيليسّالد (S.Elissalde)، الذي شارك فنان الغرافيك غريغوار سولوتاريف (G.Solotareff) إخراج فيلم **لولو وذئاب آخرون** (2003)، ثم فيلم *U* (2006). وشهدنا عودة الأبيض والأسود، وقد جمّلته «التقانات الجديدة»، عبر فيلم **النهضة** لكريستيان ڤولكمان (*Ch.Volkman*, 2006)، وقد أُنجز بأكمله بطريقة الـ «Motion capture» (حيث يُزوَّد الممثلون بحسّاسات تكشف حركتهم وتنقلها إلى الرسومات على الحاسوب). وجسّد فيلم **خوف من الظلام**

---

(١) Festival d' Annecy، «مهرجان أنّيسي الدولي لسينما التحريك»، تأسس عام 1960 ويبدأ مع بدء شهر حزيران/ يونيو من كل عام، في مدينة أنّيسي، مقاطعة هوت ساڤوا الفرنسية. ويقدم جوائزه للأفلام الطويلة والقصيرة وأفلام التلفزيون وأفلام التخرج. جائزته الكبرى هي كريستال أنّيسي، وتعطى للفيلم الفائز من كل نوع.

(*Peur (s) du noir* ,2007)، أيضاً بالأبيض والأسود، العوالم الكابوسية لستة من فناني الغرافيك الشهيرين. بدورها، قدّمت مرجان ساترابي (M.Satrapi) بمساعدة ڤانسان بارونّو، اقتباساً ناجحاً لذكرياتها الشخصية، بوصفها إيرانية مهاجرة، مع *Persepolis* (جائزة لجنة التحكيم في مهرجان كان 2007). أما لوك بيسّون، أكثر المخرجين الفرنسيين هوليوودية، فقد تسلّح بميزانية فرعونية وصلت إلى 65 مليون يورو، لنقْل قصة خطّها بيده إلى السينما بالأبعاد الثلاثة، وكان فيلم **أرتور والمينيمويز** (2006)، تلاه **أرتور والمينيمويز وانتقام المالتازار** (2009). وتبدّت الحيوية عينها في مجال الفيلم القصير، وذلك من خلال أفلام شديدة الخصوصية راحت تستكشف كل الميادين: روح الدعابة، في **جيرالدين** (2000) و**ثورة السلطعونات** (2004) لأرتور دوبان (A.de Pins)، أو الأقصوصة اللاذعة في **حكاية فقارية** (2004) و(*Skhizein* ,2007) لجيريمي كلابان. جرى كذلك تناول تيمات أكثر قتامة: في **خط الحياة** (2002)، جسّد سيرج أڤيديكيان (S.Avedikian) المسيرة القصيرة لأحد الهاربين من معسكرات الموت؛ وفي **صباح جميل** (2005)، تناول موضوع الفاشية من خلال تحريك رسومات سولڤيغ ڤون كلايست. رشيد أبو شارب من جانبه روى تفاصيل المجزرة التي ارتكبها الجيش الفرنسي بحق مجموعة من الجنود السينيغاليين في **الصديق الطيب** *L'ami Y a bon* (2005). في حين اختار سيباستيان لودنباخ (S.Laudenbach) الأجواء الحميمية في **الجريدة** (1999) و**مداعبات في المطبخ** (2004)، وكذا **النظر إلى أوانا** (2009). أما فلورنس مييلهي (F.Miailhe)، فقد اشتغلت بإتقان بالغ على تقنية بالغة الخصوصية، هي تقنية الباستيل الجاف، كانت تحرّكه مباشرة أمام الكاميرا، في أفلام امتازت بجمالية أخّاذة: **حمّام** (1992)، **شهرزاد** (1995)، **في الأحد الأول من آب / أغسطس** (2000) و**حكاية حيّ** (2006). وقد ظهرت أصداء هذه التوجهات في بعض الدول المجاورة. ففي بلجيكا، حيث ظل راوول سيرڤيه (R.Servais) يحتل مركز الصدارة، انطلقت حركة شديدة الحيوية، أبرزت عدداً من المواهب الشابّة مثل فلورنس هينرار (F.Henrard) (**ليلي والذئب**، 1996). وفي مطلع الثمانينات شهدت بلجيكا افتتاح مهرجان نشيط في بروكسل. اكتشفنا ڤنسان بيرويرتز (V.Birrewaerts) من خلال **المحفظة** (2003)،

محاولة ناجحة، مرسومة بقلم الرصاص، تحكي حيرة رجل عثر على محفظة. هذا إلى جانب ڤنسان باتار (V.Patar) وستيفان أوبييه (S.Aubier)، وقد اشتهرا بأعمالهما القصيرة المتقشفة (سلسلة **بيك بيك وأندريه**)، قبل أن ينتقلا إلى ميدان الأفلام الطويلة مع **فوضى في القرية** (2009)، وهو فيلم بورلسك نبعت كل طرافته من تحريك شخصيات، على شكل تماثيل صغيرة من البلاستيك (راعي البقر والحصان والهنود)، خرجت من علبة ألعاب وظلت تحتفظ بقاعدتها[١].

وبالطبع، لم يكن في وسع **سويسرا** إلا أن تكرّس أعمال إرنست وجيزيل أنسورج (E&G. Ansorge)، أعمالاً أدخلت تقنية بالغة الدقة تعتمد الرمال المتحركة (*Allunisson*, 1970). والمعروف أن سويسرا كانت قد جمعت، منذ السبعينيات، العديد من المخرجين المبدعين، منهم كلود لوييه (C.Luyet) (**مسألة ضوء**، 1986) وجورج شڤايزغيبل (G.Schwizgebel) الذي تابع أبحاثه حول اللون والحركة (**78 دورة**، 1985؛ **الرجل من دون ظل**، 2004؛ **رتوش**، 2008). وفي ميدان الفيلم الطويل، نذكر القصة الاجتماعية الرقيقة ماكس وشركاه التي صنعها بالدمى المتحركة صامويل وفريديريك غيّوم (*S&F.Guillaume*, 2007).

وحاولت **إيطاليا** أن تحجز لها مكاناً في هذا الميدان، مكاناً تفاوتت أهميته مع السنين. أنجز فنان الكاريكاتور بينو زاك (*P.Zac*, 1930-1985) بعض الأفلام القصيرة اللاذعة، أتبعها بفيلم طويل مُقتبَس عن إيتالو كالڤينو (*Il cavalière inesistente*, 1969). وكانت سينما التحريك الإيطالية قد عاشت عصرها الذهبي مع الفكاهي اللاذع برونو بوتزيتّو (B.Buzzetto) (**حياة في علبة**، 1967؛ **أوبّرا**، 1973؛ **أوروبا وإيطاليا**، 1999)، ولا ننسى أفلام إيمانويل لوتزاتّي (*E*.Luzzatti, 1921-2007) وجيوليو جيانيني (G.Gianini) (**العقعق السارق**، 1964). التي عَنت بالأسلبة المنمنة، وجاءت أقرب إلى الوصفية المسهبة. وكان لوتزاتي معروفاً على وجه الخصوص برسوماته وتزييناته، وقد

---

(١) والمقصود مجموعة التماثيل المنمنمة التي يقتنيها بعض الهواة لشخصيات شعبية وتقليدية معروفة، رأيناها على الأغلب في أفلام الغرب الأمريكي (الويسترن) أو تذكّر بالتاريخ الأمريكي، مصنوعة بإتقان وتستند إلى قاعدة أفقية.

أنجز العديد من الأفلام القصيرة التي لا يسعنا تجاهلها (*Pulcinella*، 1973؛ **الناي السحري**، 1978)، وبرع فيما بعد بفن تحريك مقدمات الأفلام (الجينيريك)[(١)] (*l'Armata Brancaleone*، لماريو مونيتشيللي، 1966). كذلك لا بد من ذكر أوسڤالدو كاڤاندولي (1920-2007)، وقد اشتهر بالتلاعبات المجازية التي أبدعها في سلسلته الشهيرة *Linea* (1969)، ولا غيدو مانولي (G.Manuli)، الذي كان يُعَدُّ بمنزلة «تيكس أڤيري» إيطاليا (*Incubus*, 1985؛ **غاريبالدي**، 1994؛ **من يخاف الوحوش؟**، 1999). ومن ألمع ممثلي الجيل الجديد، يجدر أن نذكر إنزو دالو (E.d'Aló) (**السهم الأزرق**، 1996، وقد توِّج بجائزة أوسكار؛ النورس والقط، 1998، ونال نجاحاً جماهيرياً فائقاً؛ *Opopomos*, 2003)، وجيانلويتجي توتشافوندو، الفنان الذوّاق اللامع، الذي كان يعدّل أشكال الصور الواقعية باستخدام آلة النسخ (الفوتوكوبي)، ثم يعالجها بريشته، صورة صورة، ليصنع مجموعة من الأفلام الرائعة مثل **المجرم**، 1993؛ و**بينوكيو**، 1999؛ **وروسيا الصغيرة**، 2003.

في **ألمانيا**، وبعد أن طال غيابها، عادت سينما التحريك إلى الظهور، بزخم أقوى بدءاً من الثمانينات، مع أعمال المؤلفين الشبَّان، التي تموضعت غالباً في منتصف الطريق ما بين أعمال الحد الأدنى المتقشفة والأفلام الرمزية (أفلام الأمثولة)، نذكر منهم ريموند كروم (R.Krumme) (**البهلوانيون**، 1986؛ **المتفرجون**، 1989؛ **المنعطف**، 1991؛ **ممر**، 1994؛ **الرسالة**، 2000؛ **كورال المساجين**، 2004)؛ أو ڤولفغانغ وكريستوف لاونشتاين (W&Ch.Lauenstein) (**توازن**، 1989)، وتوماس ستيلماخ (T.Stellmach) (*Quest*, 1996 و *Chicken Kiev*, 2000). فيما وجد جوشن كوهن (J.Kuhn) مبتغاه في السينما التجريبية، وذلك عبر تجربته التشكيلية المعاصرة الجريئة التي بلغت حد الوقاحة (**الاعتراف**، 1990). واتخذت الدعابة الرقيقة مكاناً لها في فيلم *Morir de amore*، لجيل ألكابتز (2004). أما في ميدان الفيلم الطويل، ومن الإنتاجات التي قلما كانت

---

(١) Générique، المقطع الذي يستعرض قائمة أسماء المشاركين في صنع الفيلم، وكان حينذاك غالباً ما يُعرض في بداية الفيلم. انظر فقرة قائمة المشاركين.

تجد لها أسواقاً خارجية، تجدر الإشارة إلى نجاح فيلم **قطاع الطريق الثلاثة،** لهاياو فريتاغ (*H.Freitag*, 2007)، عن قصة تومي أونغرر الشهيرة.

برغم بعض المحاولات القديمة، استطاعت البرتغال أن تؤكد حضورها بين القادمين الجدد، في قارة أوروبية تمَّحي معالم الحدود بين بلدانها شيئاً فشيئاً. منذ التسعينيات ناضل جيل من المخرجين الشبّان ذوي المواهب الواعدة. برز أبي فيخو (A.Feijo) من خلال فيلمه **قطّاع الطرق** (1993، الجائزة الذهبية لأفلام التحريك[١] 1995)، ويتناول حقبة من القمع في عهد سالازار، عالجها بطريقة غرافيكية إيحائية أقرب إلى عوالم فن الحفر. وهو كذلك صاحب *Clandestino* (2001)، الذي أنجزه بالتعاون مع المؤسسة الوطنية للسينما، الـ ONF الكندية[٢]. ودشّن فيلم **الليل** (1999)، لريجينا بيسوا (R.Pessoa)، تقنية الحفر على الجص، فيما استلهم فيلم **حكاية القط والقمر،** لبيدرو سيرازينا (*P.Serrazina*, 1995)، رسوم هوغو برات. **إسبانيا** من جهتها أنتجت بعض الأفلام الطويلة نذكر منها **أسطورة السيّد** (*El Cid, la leyende*, 2003)، لخوسيه بوسو (J.Pozo)، وفيه رأينا السيّد يتخذ لبوساً زخرفياً ملطّفاً يتمثّل إلى حد كبير لبوس والت ديزني. وابتكر ڤيكتور مالدونادو وأندريا غارثيا عالماً جمالياً فريداً من نوعه في **الليلة السحرية** (*Nocturna*, 2007)، وهو فيلم غني وخلاق أشبه بالحلم. وفي ميدان الفيلم القصير، نشير إلى فيلم (*Minotauromaquia*, 2004)، وهو عبارة عن تجربة بالغة الروعة نفّذها خوان بابلو إيتشيڤيري (J.P.Etcheverry) بتشكيلات المعجون، وقد جرت صياغة الفيلم على شكل رحلة عبر معاناة الفنان في مخاض العملية الإبداعية، وفيه نتابع بيكاسو، المسكون بروح المينوتور[٣]، وهو يغوص في غياهب المتاهة.

---

(١) Cartoon Forum, Europe جائزة ملتقى أفلام التحريك في أوروبا.

(٢) انظر «**موسوعة سينما البلدان**»، فصلي **كندا وكيبيك**.

(٣) Le Minotaure، وحش نصفه إنسان ونصفه ثور في الميثولوجيا الإغريقية، وُلد في إثر جماع زوجة مينوس مع ثور أبيض أرسله بوسيدون. وقد حبسه مينوس ضمن متاهة، حيث كان يرمى إليه اللحم البشري، قبل أن يقتله الملك تيزيه.

هولندا ظلّت أكثر عزلة، كانت تبدو كأنها تراقب ما يجري حولها، لكنها مع ذلك شهدت نهضة عارمة في السبعينات والثمانينات. وجمعت سينماها التحريكية شخصيات مثل المشاكس غيريت ڤان ديك (G.Van Dijk) (*CubeMENCube*, 1975)، والفنان التشكيلي الساخر إيڤرت دو بيير (E.de Beijer) (**السمات**، *De karakters*, 1986)، وكذلك المناضلة النسوية من أصل فرنسي مونيك رونو (M.Renault) (**رقصة ثنائية**، شارك في إخراجه غيريت ڤان ديك، 1989؛ و*Donna é mobile*, 1994). غير أن بول دريسّن (P.Driessen) ظل يمثّل الشخصية الرمز، وهو شريك سابق لجورج دونّينغ، ونال العديد من الجوائز عن أفلامه «الماكرة»، بالغة الحيوية.

روسيا الجديدة دشنت عصراً جديداً، حيث أضافت إلى نجاحاتها الباهرة في العقدين الأخيرين، أعمال غاري باردين (G.Bardine) التراجيكوميدية مثل **ليلى والذئب الرمادي**[(١)] (1990)، عن حكاية شارل بيرّو المعروفة، وجاء على شكل مرموزة جدّ مسلية صُنعت من البلاستيلين، تلاه **القط ذو الجزمة** (1995)، وهو فيلم ساخر حول روسيا ما بعد البيريسترويكا، ثم ثلاثيته الممتعة، بالدمى المتحركة (**النونو**[(٢)]، 1997؛ **النونو والقراصنة**، 2001 ثم **النونو 3**، 2004). وامتازت سينما ألكسندر بتروڤ (A.Petrov) التراجيدية، برشاقتها التصويرية المبهرة، على الرغم من نزعتها الأكاديمية، ومن أعماله (**حلم رجلٍ هزّأة**، 1992)، عن دوستويڤسكي، ثم (**العجوز والبحر**، 1999). وكان لهذه الفورة التجريبية ارتداداتها في عدد من الدول، مثل هنغاريا وبلغاريا ويوغوسلاڤيا، التي شهدت بدورها إنتاجات متعددة المشارب. لمع نجم **هنغاريا** عبر أعمال شاندور رايزنبوشلر (S.Reisenbüchler) (**زمن البرابرة**، 1970؛ **الذعر**، 1978)، وجاءت بعد مجموعة أفلام طغت عليها الصَنعة والنزعة التراجيدية. وكذلك أعمال كل من أوتو فوكي، جيورجي كوڤاسناي، جوزيف نيب، بيلا ڤايدا (**حركة أزلية**، 1980) وأيضاً كسابا ڤارغا (C.Varga) (**الريح**، 1985). وفي **بلغاريا**، برز مخرجان، تميّزا برؤية

---

(١) *Servy Volk end Krasnaya Shapochka*.

(٢) *Chucha*.

تشاؤمية واضحة، وقد لفتا الأنظار في الفترة 1970 - 1980، وهما الرسام البارع هنري كوليف (H.kulev)، برسومه الشيطانية التي فتنت المشاهِدين (**فرضية**، 1976؛ **متاهة**، 1984)، ثم بويكو كانيف (B.Kanev)، الذي حصد لبلغاريا أول جائزة كبرى في مهرجان أنّيسي 1987، مع فيلم **عالم متفسخ**[١] (1986)، بطرْحه الرمزي والتغريبي، الذي ارتكز على تقنية خيالات الأوراق المجعّدة حملت تلوينات بالغة الرقة.

ومن ضمن مدرسة زغرب الثانية في **يوغوسلاڤيا**، برز فنان الكاريكاتور نيديليكو دراجيتش (N.Dragic)، بفيلمه المذهل **مروّض الخيول البرية** (1966)، وبوريس كولار (B.Kolar)، برسوماته الغرافيكية الدعابية (**بومرنغ**[٢]، 1962)، وفنان الزخرفيات زلاتكو بوريك (Z.Bourek)، الاختصاصي بأجواء اجتماعات السحرة الليلية في القرون الوسطى، القريبة من تلك التي جسّدتها رسوم الفنان الهولندي جيروم بوش (**من الضباب والوحل**، 1964)، وقد اهتم بوريك كذلك بنقل أغاني سلوڤينيا الفولكلورية في **حلقة الطامعين** (1966). ومن الواضح أنه ملهِم فيلم نيكولا ماجداك (N.Majdak) البديع **زمن مصاصي الدماء** (1970). في الفترة نفسها، وفي استديو «Néoplanta Film» الذي كان يديره نوڤي ساد، رأينا الرسّام الهزلي بوريسلاڤ ساتيناك (B.Sajtinac) يمرّن حسّه الساخر ويطوّر شغفه بكل ما هو عبثي في **ليس كل من طار عصفوراً** (1969)، **والعروس الشابّة** (1971)، ثم **دون كيشوت** (1972)، وكان حينذاك يسهم في مجلة *Hara - Kiri* الساخرة حيث عمل لسنتين متواصلتين. بولونيا كان لها وضعها الخاص في الكتلة الاشتراكية. حيث لم تُفرَض الواقعية الاشتراكية بعد أحداث 1956، وهذا ما يفسّر التأثير الذي مارسته أفلام يان لينيكا وڤاليريان بوروفتشيك. وهكذا، ضمّت «**المدرسة البولونية**» مؤلفين راديكاليين قدّموا إسهامات محفّزة. طوّر ميروسلاڤ كيجوڤيتش (M.Kijowicz) (**الأقفاص**، 1966) حزمة من التأملات حول الاضطهاد، وشن دانييل

---

(١) *Smachkan svyat*.

(٢) Boomerang، وهو سلاح على شكلى عصا معقوفة، استعمله سكان أستراليا الأصليون، ومن مزاياه أنه يرتد نحو قاذفه إذا لم يصطدم بشيء.

تشيتشورا (D.Szczechura) حرباً تهكمية على الطمع بالمناصب (**الكرسي**، 1963). فيما عُدَّ جيرزي كوشيا (J.Kucia) سينمائي المكنون الإنساني، ولُقّب «بريسّون[١] سينما التحريك»، وهو صاحب **المصعد** (1974)، و**انعكاسات** (1979) ثم **الاستعراض** (1987). إلى جانب هؤلاء برز مخرجون آخرون كانت لهم عوالمهم الذاتية الخاصة، ولفتوا الأنظار في العقود الأخيرة: ڤيتولد جييرز (W.Gierz) بأفلامه التي رسمها بالألوان الزيتية (**الأحمر والأسود**، 1963؛ **الحصان**، 1967)؛ زبينييڤ ريبتشينسكي (Z.Rybczynski)، صاحب الجائزة الكبرى في مهرجان أنّيسي عن فيلمه **تانغو** (1980)، وهو عمل تجديدي استند إلى عنصر التكرار الذي سيطر على المشاهد، وإلى التلاعب بالصور غير المصوّرة (الفوتوغرام)[٢]. وقد شجعه نجاحه العالمي على الاستقرار في الولايات المتحدة في الثمانينيات، وهناك غدا أحد الطليعيين في استخدام تقنيات الصورة عالية الدقة، وفن الڤيديو، ونال إحدى جوائز الإيمي عن المؤثرات الخاصة التي صنعها لفيلم **الأوركسترا** (1990)؛ وبيوتر دومالا (P.Dumala) بعوالمه السوداء والقاسية (*le Petit Chaperon noir*, 1983[٣])، وبرع في عمله الرائع **فرانز كافكا** (1991). ونخص بالذكر ريتزارد تشيكالا (R.Czekala)، وفيلمه **النداء** (1970) الذي شكّل استذكاراً مؤثّراً لعالم معسكرات الاعتقال.

تشيكوسلوفاكيا بدورها كان لها وضعها الخاص، وقد أدّت دوراً جوهرياً على المستوى العالمي، لاسيّما في التجارب التي هدفت إلى إعادة النظر في تعريف الأساليب الجمالية مع نهاية القرن. بعد موت ترنكا، شهدت

---

(١) نسبة إلى روبير بريسّون (1901-1999) المخرج الفرنسي المعروف بأسلوبه المتقشف التأملي والفريد من نوعه.

(٢) Photogramme، هي الصورة الفوتوغرافية التي نحصل عليها دون استخدام آلة تصوير، وذلك عبر تجميع الموضوعات فوق سطح مغطى بطبقة حساسة فوتوغرافية ومن ثم تعريضه مباشرة للضوء. انظر الرابط: https://en.wikipedia.org/wiki/Photogram.

(٣) حرفياً «ذات القلنسوة السوداء»، في إشارة إلى «ذات القلنسوة الحمراء»، وهو الاسم الفرنسي لحكاية «ليلى والذئب» المعروفة.

السبعينيات تأزّم الوضع في استديو الدولة. وفي تلك الفترة، برز نجم يان شڤانكماير (J.Svankmajer)، الشخصية الفريدة من نوعها، التي ارتبطت بالتيار السوريالي الوحيد الذي كان لايزال ناشطاً، وكان فناناً شاملاً، لم تمثل أعماله في سينما التحريك، سوى جزء بسيط من إبداعاته الفنية. كان شڤانكماير مولهاً بإدغار ألن بو ولويس كارول وغوته، وشكّلت إسهاماته قطيعة تامّة مع الإرث التشيكي. وقد اشتُهر بداية بفيلم **فُرَص الحوار** (1982)، ثم بفيلمه الطويل **أليْس** (1988)، ونال كلاهما الجائزة الكبرى لمهرجان أنّيسي، وله العديد من الأفلام الطويلة اللاذعة والمربِكة مثل (*Otesanek*, 2001) و (*Lunacy*, 2005).

واتضح منذ وقت مبكر أن شخصيته كانت في الواقع الشخصية المتوارية التي وقفت خلف النهضة الأسلوبية التجديدية في بريطانيا (الأخوان كي Quay)، ثم في الولايات المتحدة (هنري سيليك H.Selick وتيم بيرتون T.Burton). أسلوبية جديدة نهلت من مناهل تلك السوريالية التهكمية، وكذلك من التعبيرية الألمانية. وفي موازاة ذلك، تابع العديد من المخرجين مسيراتهم المنفردة، بصفتهم ورثة للتقاليد القديمة: جيري بارتا (J.Barta) (**كريزار**، **عازف الناي**، 1985) أو فنان الكاريكاتور باڤل كوتسكي (P.Koutsky).

بريطانيا: شهدت هذه الدولة منذ مطلع الستينيات تبلور مدرسة مشوَّشة وجَسور إلى حد الوقاحة (بوب غودفري، أليسون دو ڤير، ريتشارد ويليامز، جيمي موراكامي، واشتُهر هذا الأخير بفيلمه الطويل المناهض لاستخدامات الطاقة النووية، **عندما تنفجر الرياح** *When The Wind Blows*, 1987). ومثّلت السبعينات والثمانينات، بالنسبة لتلك المدرسة، فترة النضوج قبل انكشافها على المستوى العالمي. فإلى جانب أعمال التحريك اللاذعة ذات النزعة النسوية، التي أنجزتها جوانا كوين (J.Quinn) (*Girls Night Out*, 1987؛ *Dreams and Desire-Family ties*, 2007) أو الأعمال المعاصِرة التي أنجزها مارك بيكير (M.Baker)، مثل (*The Hill Farm*, 1988) و(*The Village*, 1994)، حمل الأسلوب الإنجليزي الجديد تجديداً واضحاً على المستوى الجمالي، واتّسم بالحيوية والتهكّم والمباشَرة والقلق. كان الأخوان كي مولَعين بالفنان يان شڤانكماير، وقد طوّرا

أسلوبية واقعية جديدة انطبعت بثقافة وسط - أوروبية Mitteleuropa، قاربت أحياناً تجسيمات الفن البدائي أو الفطري[1] (**شارع التماسيح**، 1986؛ **المشط**، 1990؛ **معهد بنجامنتا**،1995)؛ ورسمت أليسون دو ڤير (A.de vere, 1927-2001) حكايات بسيطة ذات نزعة إنسانية (**كافيه بار**، 1975؛ ثم **السيد باسكال**، الجائزة الكبرى في مهرجان أنّيسي 1979)، اتخذت أحياناً طابعاً سوداوياً وموجِعاً (*The Black Dog*, 1987). ونال كلٌّ من كولين بيتي (C.Batty) وبول بيرّي (P.Berry) الشهرة مع **رَجل في الرمال** (1991)، عن واحدة من حكايات هوفمان، وفيه رأينا الدمى الخشبية تعيد ارتباطها مع التشكيلات الزاوية الحادة والمناظير المشوّهة التي تميّز التعبيرية الألمانية. فيما لمع بيري بورڤس (B.Purves)، الباروكي المتحذلق، عبر تحفه الفنية الثاقبة واللاذعة التي صنعها بالعرائس المتحركة، تحف مستفزّة، مثل (*Next*, 1989)، وهو تكريم لإبداعات شكسبير، و (*Screen Play*, 1992) الذي استلهم مسرح النو، أو من نوع **أخيل** (1995)، الذي تناول دون مواربة موضوع المثلية. ومع مطلع السبعينيات، اعتمد بيتر لورد ونِك بارك (N.Park) رسوم الباستيلين التي اتسمت بالظرف والطموح (Babylon, 1985). وفي بداية التسعينيات ذاعت شهرة نك بارك من خلال شخصيتي ڤالاس وغورميت Wallace&Gormit، وقد حظيت مغامراتهما بتوزيع عالمي واسع، وانتهى به الأمر إلى شراكة مع الاستديو الهوليودي الكبير *Dreamworks SKG*. وهكذا، غدا استديو Aardman أهم استديو للتحريك في عموم البلاد. وبدأ بول بيري ومن بعده بيري بورڤس شراكة مثمرة مع المخرج تيم بورتون في الولايات المتحدة (لاسيما في مشاهد التحريك لفيلم *Mars Attacks*). كما نال دانييل غريڤس جائزة أوسكار عام 1991 عن فيلمه **تلاعبات**، الحافل بأداء أسلوبي لامع، حيث نرى يدين بقفازين أبيضين تضطهدان شخصية مرسومة مسكينة. وقد أخرج فيما بعد *Flatworld* (1997)، وفيه خلط، بالقدر نفسه من البراعة،

---

(١) Art brut.

ما بين المشاهِد المسطّحة والمشاهِد ثلاثية الأبعاد. ومن أكثر المؤلفين راديكالية نذكر فيل مولوي (Ph.Mulloy)، الذي اشتغل بمفرده على أفلام خاطفة ومدمّرة، مع رسومات غرافيكية بقلم الفحم، جمَعها على شكل عروض قصيرة (**تعصّب**، 2000؛ *Mondo Mulloy*, 2004). وأخرج لويس كوك (L.Cook) فيلم (*The Pearce Sisters*, 2007)، قصة مريرة حول الحب والوحدة، على خلفية من البطون المبقورة والدماء والقهر. هذا فيما لمع نجم سوزي تمبليتون (S.Templeton)، في مدينة أنّيسي، حيث حصدت الجائزة الكبرى في مهرجانها 2006، بفيلم الدمى الأخّاذ **بيير والذئب**، وهو اقتباس بتصرّف عن الحكاية الموسيقية التي كتبها الموسيقار بروكوفييف.

أستراليا: كانت سينما التحريك الأسترالية في المقام الأول سينما صناعية ومخصّصة للسوق التلفزيونية. وفي هذا البلد الشاسع، شهدنا بروز مؤلفَين اثنين: دينيس توبيكوف (D.Tupicoff)، مع *Chainsaw* (2007)، وهو عبارة عن رؤية تأمّلية استخدمت تقنية «الروتوروسكوب»(١) انطلاقاً من صور حقيقية، تحكي قصة حطّاب عاشق تخونه زوجته؛ ثم، وعلى الأخص، آدم إليوت (A.Elliot) الذي يروي، مستخدماً المعجون، قصصاً أُسريّة تقع في منتصف الطريق ما بين السخرية والعبثية، على خلفية تفصيلات شنيعة، لكنها مغرقة في إنسانيتها، مضحكة ومؤلمة في آن معاً. وقد تكلل فيلمه القصير *Harvie Krumpet* (*2003*) بجائزة أوسكار، وأتبعه على الفور بالفيلم الطويل الرائع (**ماري وماكس**) الذي نال كريستال مهرجان أنّيسي 2009.

الولايات المتحدة: تركزت التجارب اللافتة، في ميدان الفيلم القصير، عند فئة المخرجين «المستقلين»: بوب ميتشيل، ديل كيز (D.Case) (*Further Adventures of Uncle Sam*, 1971)، فرانك موريس (*Frank Film*, 1973)،

---

(١) الـ «Rotoroscopie» هي تقنية سينمائية تقوم على قص حواف موضوعات الصور الفيلمية العادية، صورة صورة، ونسخ أشكالها وحركاتها لنقلها إلى فيلم التحريك، وهي طريقة تسمح لفيلم التحريك بإعادة إنتاج ديناميكية حركات الموضوعات الفيلمية، بطريقة أكثر واقعية.

جين آرون (*Remains to be Seen*, 1983)، وكذلك مايكل سبورن (1984, *Docteur De Soto*). الشخصية الأبرز من بين صنّاع هذا الحراك هي شخصية ويل ڤنتون (W.Vinton)، أستاذ البلاستيلين الملوّن (المعجون)، وقد كوفئ بجائزة أوسكار عن (*Closed Monday*, 1947)، وهو صاحب أول فيلم طويل بالبلاستيلين، **مغامرات مارك توين** (1984)، وجاءت أعماله في منتصف الطريق بين إنتاجات الشركات الضخمة (الميجورز) والإنتاج المستقل. مع بداية التسعينيات، برز بيل بليمتون (B.Plympton) وهو فنان كاريكاتور سابق استطاع، عبر بضعة أفلام قصيرة كاوية ومثيرة للضحك، أن يغدو زعيماً لنوع من التحريك انتهك العرف السائد، تحريك بدا كأنه وريث الثقافة المضادّة التي انتعشت في السبعينيات. وقد انتقل، بنجاح تام، إلى الفيلم الطويل مع **شهر عسل قاس** (*I Married a Strange Person*, 1998)، (*Mutant Aliens,* 2001)، (*Hair High*, 2004)، والأشهر بُلهاء وملائكة (*Idiots and Angels*, 2008). وقد أدهش نجاحه الجميع سيّما وأنه اشتغل بطريقة يدوية، أغلب الأحيان بمفرده، وعلى هامش الاستديوهات الضخمة.

سادت إمبراطورية ديزني سيادة مطلقة حتى مطلع الثمانينيات. وكان لرالف باكشي (R.Bakshi) مجرد مرور عابر بها، مع **القط فريتز** *Fritz the cat* (1972)، أول فيلم تحريك يجري تصنيفه ضمن الفئة X[١]، ثم **ملك الخواتم** (1978). وتغير كل شيء عندما قرر دون بلوث (D.Bluth)، فنان التحريك الوفيّ، أن يتخذ جانب «المنشقين من مبدأ الوفاء»، فترك الشركة ليهاجمها على ملعبها بالذات، حين أسّس الاستديو الخاص به. وهكذا، سجّل سلسلة متلاحقة من النجاحات منها **بريسبي وسر نيمه** (1982)، تلاه **فيڤل والعالم الجديد**[٢] (1986)،

---

(١) أي للبالغين فقط !!. الفيلم عكس التحرر الجنسي الذي طالبت به الحركات الاحتجاجية، وخاصة الطلابية منها في الستينات. وهو من تأليف فنان الأندرغراوند روبرت كرامب (R.Crumb). انظر التصنيف X.

(٢) *An Americain Tail*.

الديناصور الصغير في وادي العجائب[1] (1988)، ثم أبرزها **أناستازيا** (2000)، وهو عمل جنوني ساحر تفوّق في براعته على العديد من إنتاجات ديزني.

لكن ديزني ما لبثت أن انتفضت، من خلال إعادة الشباب إلى كوادرها وإلى أسلوبها في آن معاً. فرأينا عودة للأفلام الموسيقية الضخمة، التي استهدفت جمهوراً أوسع قليلاً من جمهور الأطفال. استطاعت الإمبراطورية أن تعيد تقويم الدقّة، وقررت المراهنة على إنجاز فيلم طويل كل عام (وكان المعدّل فيلماً واحداً كل أربع سنوات في زمن ديزني). وكسبت رهانها مع النجاحات الهائلة التي لقيتها أفلام مثل **الأسد الملك** (1994)، الذي حطّم كل أرقام شبابيك التذاكر في العالم (وكان أعلاها حينذاك من نصيب فيلم **الحديقة الجوراسية** لستيڤن سبيلبيرغ). ويجدر ألا ننسى فيلم الدمى المتحركة البديع: *Nightmare before Christmas* (1993)، البعيد كل البعد عن المعايير الديزنية، وهو من تحريك هنري سيليك (H.Selick) عن شخصيات وسيناريو تيم بورتون.

كل هذه الأرقام الفلكية أنعشت المنافسة، وحرّضت بدء فورة جنونية حقيقية في الإنتاج. عام 1995، ظهر *Toy Story*، أول فيلم تحريك أُنجز بأكمله من الصور المصنوعة حاسوبياً، وقد حقّقه في استديو بيكسار (Pixar) فنان التحريك جون لاستر (J.Lasseter)، الذي كان يعمل سابقاً لدى ديزني. هذا الفيلم غيّر كل المعطيات. ازدهرت هذه التقنية الجديدة (وكانت ديزني قد حاولت استخدامها، عام 1982، في فيلم *Tron*، من دون نجاح يذكر)، ما دفع ستيڤن سبيلبرغ إلى تأسيس قسم خاص بالتحريك في شركته (Dream Works SKG). وهكذا جاءت نجاحات *Fourmiz* (2001) و *Shrek* (2001) و *Shrek2* (2004) و*Shrek3* (2007) إلخ. ومن خلال توزيع أفلام بيكسار، ومن ثم التعاون معها في إنتاجات مشتركة، نالت ديزني حصتها من الأرباح الهائلة التي حققها *Toy Story2* (1999) و *Monstres, Inc* (2001) وكذلك *Making Nemo* (2003)، إلخ. لكن كان عليها أن تتصدى لمنافسة شركات أخرى، مثل استديو Blue Sky لكريس ويدج (C.Wedge)، الذي أبدع فيلم **العصر الجليدي** (2002)، ثم **العصر**

---

(١) *The Land before Time*.

الجليدي ٢ (2006) **والعصر الجليدي ٣** (2009)، ثلاثة أفلام تجري أحداثها في الحقبة الجليدية، وقد غدا أحد أبطالها، وهو القارض سكرات (Scrat)، نجماً عالمياً بكل معنى الكلمة.

بعد نجاح فيلمه *The Nightmare Before Christmas*، أعاد هنري سيليك الكرّة عبر اقتباس حكاية لرولد دال، تحت عنوان **جيمس والدرّاقة العملاقة** (1997). وقد أخرج عام 2009 تحفته **كورالين**، عن سلسلة القصص المرسومة التي كتبها نيل غيمان (N.Gaiman).

تجدر الإشارة كذلك إلى القيم الفنية العالية التي حملها فيلم *The Moon and the Son*، لجون كانميكر (J.Canemaker) (أوسكار 2006)، وهو عبارة عن إعادة بناء لحديث بالغ التأثير بين المخرج ووالده. وكذلك الرائع *My Dog Tulip* (2009)، فيلم آخر أنجزه بول فيرلينغر (P.Fierlinger) وزوجته وحدهما، وتناول بكثير من الدعابة، وقائع حياتهما اليومية مع كلبهما.

كندا: بعد وفاة نورمان ماكلارين في نهاية الثمانينيات، بقيت سينما التحريك منعزلة تقريباً عن الفورة التي كانت تشهدها في مختلف أنحاء العالم، وبدت كأنها موضع تنازع بين تيار حداثي لا يأبه للمألوف وآخر امتثالي. الأول، وهو تيار يطرح تساؤلات حول مكانة الصورة، تمثّل في الأعمال المجدِّدة للمخرجة، أمريكية المولد، كارولين ليف (C.Leaf) (**زواج البومة**، 1974، صنعته بالرمال المتحركة؛ **الشارع**، 1976، رسوم متحركة؛ **بين شقيقتين**، 1991، رسوم على شريط الفيلم)، وأعمال كو هودمان (Co Hoedeman) (**الدب الذي يشخر**، 1992، عناصر متمفصلة وأخرى ثلاثية الأبعاد)، وكذا أفلام بول دريسّن، وقد سبق ذكره لأعماله الهولندية، أو بيير إيبير (P.Hébert) الذي ينسب نفسه على وجه الخصوص إلى أسلوبية المخرج لِن لي[١] (**النبتة البشرية**

---

(١) Len Lye، مخرج نيوزيلندي (1901-1980)، كان رساماً ونحاتاً وكاتباً، تأثر بالفن البولينيزي القديم. استقر في الولايات المتحدة عام 1944. اشتغل في مختلف الأنواع السينمائية ومنها سينما التحريك منذ نهاية الثلاثينات. اشتهر بأفلامه القصيرة *A Colour Box* (1935)، *Rainbow Dance* (1936)، *The Radicals* (1958).

La Plante Humaine, 1996). أما الثاني، تُمثّله أفلام المخرج هندي المولد، إيشو باتل (I.Patel) (*Paradi*, 1985) أو أعمال فنان الرسوم المتحركة ريتشارد كوندي (R.Condie) (*The Big Snit*, 1985) أو مارڤ نيولاند (M.Newland) (*Hooray! For Sanddbox Land*, 1984)، فكان يسعى إلى إضفاء القدسية على الصورة، وإعادة الارتباط بالنماذج الصوريّة العتيقة. عام 1987، عرفت سينما التحريك الكندية أحد أكبر نجاحاتها مع **الرجل الذي كان يغرس الأشجار**، لفريديريك باك (F.Back) (أوسكار 1988 دقيقة، أنجز المخرج كل رسوماته بمفرده، مستخدماً قلم الباستيل، واستغرقه ذلك ما يقارب الخمس سنوات. وكان باك شاعراً ومن المدافعين المتحمسين عن البيئة، وقد أعاد الكرّة مع فيلم **النهر ذو المياه الوافرة** (1993)، الذي خلّد تاريخ نهر سان لوران، مستخدماً التقنية نفسها.

من فناني الجيل القديم، تابَع جاك دروين (J.Drouin) مسيرته الفنية على خطى ألكسندر أليكسييف، مستخدماً طريقة التحريك على شاشة الدبابيس، فقدّم **درْس في الصيد** (2001) و**بصمات** (2004). في حين أنجز ويندي تيلبي وأماندا فوربيس قصيدة بصرية حول هشاشة الوجود اتسمت برقة متناهية، *When the day breaks* (1999). أما الهولندي بول دريسّن فقد استقر نهائياً في كيبيك، وثابر على استخدام فن غرافيكي غاية في التقشف، تلوّنه دعابة رقيقة وعبثية: **الفتى الذي رأى جبل الجليد** (2000)، ثم *2D or not 2D* (2003). ولا بد من الإشارة إلى فرادة الأبحاث الصوَرية التي أنجزها سيمون غوليه (S.Goulet) بعد أن قضى سنوات عدة يصوّر تدفقات الألوان السائلة المتحركة (*Oïo*, 2003). وفي عام 2004 ظهر فيلم *Ryan* لكريس لاندريث (C.Landreth). فيلم كان له وقعه التاريخي، إذ أعاد المخرج صنع نسخة 3D عن مقابلة أجراها مع فنان تحريك سابق، تهاوى وأدمن الكحول والمخدرات (وهو ريان لاركين). كان فيلماً عميقاً بالغ التأثير، واستحق بجدارة جائزة الأوسكار. وتابع لاندريث المسار عينه فتناول موضوع البدانة في *The Spine* (2009). وفي ميدان الفكاهة، نذكر أعمال كورديل باركر (C.Barker): **عاد القط** (*The Cat Came Back*, 1988)، اقتباس أخّاذ لأغنية فولكلورية، و**قطار مجنون** (*Runaway*, 2008)، حكاية

بورلسكية حول صراع الطبقات داخل قطار مجنون. أما أفلام الدمى المتحركة (وقد اتخذت تلوينات فانتازية بفضل المؤثرات الخاصة الرقمية) فقد تمثلت في **مدام توتلي بوتلي،** لكريس ليڤيس وماشيك ستشيربوڤسكي (*M.Szczerbowski*, 2007)، أوديسة ليلية مذهلة، بطلتها امرأة وحيدة في عربة قطار يحاصرها لصوص من تجار الأعضاء البشرية. أما في الميدان التجريدي، فنذكر *Tower Bawher*، لتيودور أوشيڤ (*2005, T.Ushev*)، تجسيد متألق لسرابات المدرسة البنائية الروسية في العشرينيات.

اتخذت **اليابان** صورة المنافس القدير والخلاق. أبدع المخرج التهكّمي الفذّ يوجي كوري (Y.Kuri)، «ققشات» هزلية لاذعة برؤية أقرب إلى رؤية ما بعد سوريالية (**حديقة الحيوانات البشرية** *Human Zoo*, 1960؛ **أمسكوا بالمجنون!** *Au fou*, 1966[١])، وقد بذل جهداً بالغاً لتعزيز وجود السينما المستقلة. وسرعان ما تكرست هذه السينما عالمياً بفضل تأسيس استديو جيبلي (Ghibli) عام 1985، الاستديو الذي كان له فيما بعد دور أساسي في فرض الاعتراف بسينما التحريك اليابانية. وقد دشن هذه السينما اثنان من فناني التحريك، عملا سابقاً في قسم التحريك لدى شركة توي (Toei Animation)، وهما هاياو ميازاكي (H.Miazaki) وإيساو تاكاهاتا (I.Takahata)، ناضلا بحماس بالغ في سبيل العودة إلى سينما تحريك عالية الجودة، بعد أن أفسدتها المسلسلات التلفزيونية ضيقة الأفق. وعلى الفور، قدّما سيناريوهات مختلفة من كل وارد، فامتدحوا حماية البيئة والدعوة إلى السلام والنزعة الإنسانية، في أعمال تفيض بالخيال المبدع. جاءت البداية مع ميازاكي حين أخرج سلسلة من النجاحات، ما لبثت أن غدت بمنزلة الظواهر الاجتماعية: **جاري توتورو** (1988)؛ (*Porco Rosso*, 1992)؛ **الأميرة مونونوكي** (1997)؛ **رحلة شيهيرو**[٢] (2001)، وقد استحق بجدارة جائزة الدب الذهبي في مهرجان برلين 2002، وهو حدث

---

(١) *Satsujin Kyou Jidai*.

(٢) *Spirited Away*.

لا سابق له لفيلم رسوم متحركة. أما إيساو تاكاهاتا فقد أنجز الفيلم المثير **قبر القطاريب**(١) (1988)، عن رواية السيرة الذاتية للكاتب أكييوكي نوساكا، ثم *Pom Poko* (1994) و**جيراني من أسرة يامادا** (2001).

راحت الشركات اليابانية الأخرى تتبارى في مهاراتها للوصول إلى مستوى يؤهلها للاستمرار إلى جانب هذا العملاق الذي حظي بتغطية إعلامية واسعة جداً. كانت هذه حال «استديو 4^{o}C» مع *Memories* (1995) و *Steamboy* (1997)، وكلاهما من إخراج كاتسوهيرو أوتومو (K.Otomo)، الذي اشتهر بفيلمه *Akira*. وروى مايكل أرياس (M.Arias) في **البيتون المر**(٢) (2006)، حكاية مدينية ذات تلوينات فانتازية، عن مانغا(٣) بالغة الشهرة، لتييو ماتسيموتو (T.Matsumoto). فيما جاء *Mindgame* لماساكي يواسا (M.Yuasa) فيضاً من الإبداع الجمالي. ومن استديو Madhouse خرج فيلم **عبور الزمن**، لمامورو هوسودا (*M.Hosoda*, 200)، وفيه نرى طالبة في مدرسة ثانوية تتلاعب بخفّة ومهارة بمفهوم الزمان والمكان. وقد تناولت سينما التحريك اليابانية كل الأنواع قاطبة: البوليسي، الخيال العلمي، الفانتازي (*Animatrix*، من إخراج أندي جونز وماهيرو مابيدا وشينيشيرو واتانابا، 2003)، الملحمة التاريخية (*Steamboy*، لكاتسوهيرو أوتومو)، وحتى أفلام الرعب. كما كرّست أو كشفت موهبة العديد من المبدعين الجدد واللامعين: هيرويوكي أوكيورا (H.Okiura) (*Jin Roh*، **مفرزة الذئاب**، 1999)، مامورو أوشي (M.Oshii) (*Ghost in the shell2: Innocence*, 2004)، ساتوشي كون (S.Kon) (*Perfect Blue*, 1999؛

---

(١) Luciole، أي الحُباحب أو القُطرُب، وهي حشرة منيرة تشبه الدودة المضيئة. العنوان الأصلي للفيلم: Grave of the Fireflies.

(٢) *Tekkonkinkreet*.

(٣) Manga، وتعني باليابانية حرفياً «الرسوم الأولية البسيطة» أو الأسكيز أو الرسوم غير الناجزة أو الحرة إلخ. وفي اليابان تدل على «القصص المصورة». وباتت تستخدم خارج اليابان للدلالة على القصص المصورة اليابانية، كما صارت تطلق على أشكال فنية بصرية أخرى لها علاقة مع القصص المرسومة، كالغرافيك والرسوم المتحركة وما شابه. وتشكل المانغا في اليابان ظاهرة فريدة من نوعها ذات جماهيرية مذهلة، في كل الأوساط ولدى كل الشرائح العمرية.

(*Millenium actress* ,2001؛ -*Tokyo Godfathers* ,2003؛ *Paprika* ,2003)، كييشي سوجيتياما (K.Sugityama) (*Origin, spirit of the pa* ,2006) بالإضافة إلى رينتارو (Rintaro) (*Metropolis* ,2002؛ **يونا، أسطورة العصفور مقصوص الجناح**[1]،2009). في هذه الأثناء، حافظ إنتاج «أفلام المؤلف القصيرة» على حيويته، والدليل أن اليابان نالت مرتين الجائزة الكبرى في أنّيسي، عام 2003 عن *Mount Head* لكوجي ياماموراً (K.Yamamura)، وعام 2008 عن **منزل المكعبات الصغيرة** لكونيو كاتو (K.Kato).

في هذه الأجواء المائجة وغزيرة الإنتاج، حيث غدا التحريك تعبيراً فنياً قائماً بذاته، وراح يؤدي أحياناً دور المختبَر تُجرى فيه تجارب الفن السابع، ظهرت الصور المصنوعة بمساعدة الحاسوب، لتخلط الأوراق وتشوّش حدود هذا الفن، حدوداً كانت في الأصل متداخلة غير واضحة المعالم. تقنية جاءت لتستبدل أنظمة التصوير والعرض التماثلية، التي هي الرسم والصورة الفوتوغرافية والسينما، بنوع آخر يقوم على محاكاةٍ، غدت اليوم محاكاة رقمية، لقوانين الفيزياء والرياضيات والبيولوجيا. بات الرسامون ومستخدمو الوسائط السمعية البصرية يشتغلون على ألواح رسم حاسوبية (Palettes graphiques). وأصبحنا الآن أمام وضع جديد يختلف، من حيث المبدأ التصميمي نفسه، عما هو عليه في السينما عموماً، وسينما التحريك على وجه الخصوص. وتجاوَب ذلك كله مع تكاثر أشكال الحوامل الجديدة، التي تجاوزت حدود الشاشات التقليدية المستخدمة في السينما والتلفاز، من الشاشات الضخمة إلى شاشات الكومبيوتر وصولاً إلى التطبيقات المنمنمة لألعاب الڤيديو، لتحتل، من الآن فصاعداً، كل الفضاءات الجديدة للتقانات الرقمية.

---

(١) *Yona Yona Penguin*.

توم وجيري:

يعود أول ظهور لتوم وجيري إلى عام 1940، وكان ذلك في حلقة بعنوان *Puss Gets the Boot*، القط توم والفأر جيري. هذا الابتكار رأى النور بفضل تلاقي كل من المنتج فريد كيمبي (F.Quimby) والصحافي السابق وليم حنّا (W.Hanna)، وجوزيف باربرا (J.Barbera)، وهو مصرفي سابق تحوّل إلى اختصاصي بالقصص المرسومة، وأخيراً شركة ميترو غولدوين ماير (MGM) التي ستوفر لهم كل ما يحتاجون. وتُعَدُّ (1943, *Yankee Doodle Mouse*) و(1944, *Mouse Trouble*) والرائع *The Cat Concerto*، وفيه يؤدي توم دور عازف البيانو، وكذلك (1948, *Mouse Cleaning*) من بين روائع الرسوم المتحركة التي قدّمتها تلك السلسلة الساحرة، التي أُنتِجت في الفترة ما بين 1940 – 1955 بإدارة فريد كيمبي، في الوقت الذي كان فيه هذا الأخير يقوم، على التوازي، بإنتاج أعمال العظيم تيكس أڤيري (T.Avery). وفي عام 1955، حلّ وليم حنّا وجوزيف باربرا محل فريد كيمبي، قبل أن يتخليا بدورهما عن هذه السلسلة، عام 1958، عندما هجرا السينما وتوجّها نحو الإنتاج التلفزيوني. وقد أدّى هذا التغيير في القائمين على العمل إلى طفرة مأساوية، فلقد باتت الرسوم بلا طعم، والتحريك بات خشبياً، أما القفشات (gags) فقد تناقص عددها تدريجياً. ومقارنة بمغامرات توم وجيري الأربعينيات، الهائجة والمائجة، بدت مغامراتهما في الفترة 1960 - 1967 تبعث على الخيبة. وقد حصدت الرسوم المتحركة الأولى من سلسلة توم وجيري العديد من جوائز الأوسكار، ونجحت في الجمع بين جودة التحريك، التي كانت وقفاً على استديوهات والت ديزني، وبين

الغنى الفائق في الابتكار، والدعابة المدمّرة التي كانت تنقص تلك الاستديوهات.
ولعل الشهرة الكبيرة التي لقيها توم وجيري هي التي جعلتهما ينالان شرف مراقصة النجمة جين كيلي، في رقصة لا تنسى، في فيلم *Anchors Aweigh* (جورج سيدني *G.Sidney* ,1945)، وكذلك مراقصة إيستر ويليامز في *Dangerous When Wet* (تشارلز وولترز *Ch.Walters* ,1953).

فيلم الجريمة (Film criminel):

فيلم الجريمة ضمن السينما الهوليوودية، هو أشبه بسحابة سديمية، ذات كتلة مترامية الأطراف عالية الكثافة، ظلت تركيبتها الداخلية على الدوام تركيبية بالغة التعقيد، لكن كان من السهل تمييزها بوضوح على الرغم من أن حدودها لم تك يوماً واضحة المعالم. ففي أثناء الفترة الكلاسيكية (1930 - 1960) برز في أحضان فيلم الجريمة نوعان أساسيان، هما: فيلم العصابات، والفيلم الأسود، نوعان لطالما تعارض أحدهما مع الآخر من حيث المبدأ، كل بملامحه الخالصة؛ لكن غالباً ما كانا يتآلفان، ليغدو فيلم الجريمة عندئذ أنموذجاً هجيناً. ويتضح هذا التداخل عندما نعود إلى التسلسل الزمني لمسيرة هذا النوع، وهنا سنقع على عدد من السيرورات المركّبة تناوبت فيها مراحل التطور والانكفاء، وترافقت أحياناً مع عودة النماذج القديمة.

فيلم العصابات: ارتسمت معالم فيلم العصابات بشكل تدريجي، شأنه شأن غيره من الأشكال السينماتوغرافية. كثيرون يعيدون ريادة هذا النوع إلى فيلم غريفيث **قلب أباتشي** (*The Musketeers of Pig Alley*, 1912)، الذي يُعَدُّ في الواقع أول إبداع سينمائي حكى قصة مجموعة من قطّاع الطرق، ضمن كادر مديني، يتماهون معه تماماً، كادر يتمثل بأكواخ نيويورك البائسة حيث يتكدس المهاجرون. وقد عادت شخصية «فارس أكواخ الصفيح» تلك إلى الظهور فيما بعد في فيلم **التعصب** (1916) للمخرج نفسه. غير أن فيلم غريفيث هذا لم يشكل حالة فريدة، إذ رأينا *The Gangsters and the Girl* (**الفتاة وقطّاع الطريق**، ت. إنس T.H.Ince ,*1914*) وكذلك *The Regeneration* (**التجدّد**، راوول وولش، 1915). لكن تلك الأفلام بقيت، في معظمها، مجرد أشكال من الميلودراما تحمل عِبَراً أخلاقية، وتنتهي ببساطة إلى توبة الصبي الشرير (انظر عنوان فيلم وولش آنف الذكر). بمعنى أننا كنا بعيدين كل البعد عما سيصبح «أكثر اصطلاحات

هذا النوع صرامة عندما كان في ذروة ازدهاره، التي كانت تقضي بمقتل رجل العصابة في الشارع عند نهاية الفيلم».

وقد دشّن هذا النوع مرحلة حاسمة مع فيلم **ليالي شيكاغو** لشتيرنبرغ (Sternberg) (*Underworld*, 1927). صحيح أنه لم يشكل «أول فيلم من أفلام العصابات» (برغم تصريحات مخرجه)، إلا أن هذا الفيلم بالغ الجمال، يرسم صوراً لشخصيات لم تلبث أن غدت شخصيات نمطية: رئيس العصابة بمظهره الحيواني والمتوحش (جورج بانكروفت)، العقل المدبّر أو المفكّر المتهالك الذي يضع مهاراته في خدمة العصابة (كليف بروك)، أو عشيقة رجل العصابة[١] المأخوذة بأدوات التبرّج الجذابة (إيڤلين برنت). ولئن كانت مثالية شتيرنبرغ، الذي ظل أميناً لبعض الأساليب الميلودرامية الخاصة بموضوع التوبة أو الخلاص (انظر كذلك فيلم **الحملة**، *The Dragnet*, 1928)، تناقض انغراس فيلم العصابات في أعماق الواقع الاجتماعي، إلا أنها كرّست أبطالها رموزاً ميثولوجية، وحدّدت المعالم الأيقونية لهذا النوع.

وهكذا، وفي تلك الفترة، اكتسب فيلم العصابات شكله المعروف كنوع سينمائي يمتلك ملامحه الخاصة والمحدّدة بشكل دقيق، وهي أيضاً الفترة (فترة تحريم الخمر في الولايات المتحدة) التي ستتناولها مختلف التوجهات التجديدية التي شهدها هذا النوع. وكثيراً ما تمت الإشارة إلى وشائج القربى، سواء على مستوى الموضوع أم الأسلوب، القائمة بينه وبين أفلام مثل **سيزار الصغير** (*Little Ceasar*، م. لوروي 1913, M.LeRoy) أو **عدو الشعب** (*Public Enemy*، و. ويلمان 1931, W.Wellman) وكذا *Scarface* (هـ. هوكس 1932, H.Hawks). كل فيلم من تلك الأفلام اعتمد سيرورة الارتقاء والسقوط، فأظهر كيف تمكّن البطل من تكوين إمبراطوريته في قلب عالم اللصوص، عبر التخلص من كل خصومه قبل أن يسقط بدوره ضحية لنزعة جنون العظمة التي تتملّكه. هذه الأعمال استلهمت شخصية آل كابوني التاريخية، وأوحت بأن رجل العصابات هو نتاج بيئة حضرية

---

(١) Gangster's moll في النص الأصلي.

(هو وليد الهجرات الكاثوليكية، الإيطالية أو الإيرلندية)، فظلت أمينة للتقاليد التي أرساها غريفيث بهذا المعنى. زد على ذلك أنها أعمال لفتت الانتباه إلى عدد من الخصال الأمريكية الأنموذجية، لكن الضالّة، التي يتصف بها أبطالها: عقلية المغامرة، الرغبة في بلوغ القمة، أياً كانت المعوقات التي تعرقل ذلك عند الانطلاق. وعليه، يبدو رجل العصابات كأنه كاريكاتور، أو شخصية سلبية، بل قل ضحية لل ـ«الحلم الأمريكي»: نشير على سبيل المثال، في فيلم *Scarface*، إلى السخرية المرّة التي قاربت ما بين سقوط توني كامونت (بول موني) ووجود لوحة إعلانية مضيئة تؤكد أن «العالم ملك يديه».

يرى حماة الفضيلة بالطبع أن النهاية المخزية لرجل العصابات، هذا «البطل التراجيدي» كما وصفه ر. وورشاو، لا تكفي لتبرير ذلك الافتتان المقلق الذي يثيره لدى الجمهور. فها هو ذا مارتن كوايلي[١] يهاجم *Scarface* بسبب «إضفائه صفة البطولة» على رجل مجرم، كما واجه الممثل إدوارد روبنسون الاتهامات عينها، ما اضطرّه للدفاع عن أدائه في فيلم **سيزار الصغير**. وذلك على الرغم من أن مخرجه لوروي أكد في معرض تعليقه على الفيلم أن «من قَتَل بحد السيف سيُقتل بحد السيف»، وأن رجال الشرطة في *Scarface* كانوا يمايزون بين الطريقة «الشريفة» التي كان يقاتل بها الخارجون عن القانون في الغرب الأمريكي، والطريقة الجبانة التي كان يلجأ إليها أشرار المدن. من هنا، برزت شخصية الشرطي لتحتل الواجهة، وارتسمت معالم تقارُبٍ، لا يخلو من الغرابة، بين هذا النوع وأفلام الغرب الأمريكي (الويسترن). فرأينا المخرج إدوارد كان (E.L.Cahn) يقتبس قصة **القديس جونسون** (*Saint Johnson*) لويليام ريلي بورنيت (W.R.Burnett) (كاتب **سيزار الصغير**، الذي شارك في كتابة سيناريو Scarface) تحت عنوان **القانون والنظام**[٢] (*Law and Order*, 1932)، وهو الفيلم

---

(١) M.Quigley, Jr.، كاتب وسياسي أمريكي، وصاحب العديد من المجلات السينمائية (1917-2011).

(٢) وهو فيلم من نوع أفلام رعاة البقر أو أفلام الغرب الأمريكي (الويسترن).

الذي حمل تمجيداً للشريف (وأدّى دوره وولتر هيوستون)، تلك الشخصية المثالية التي «تنظف» المدينة، تمجيداً خلص إلى توجيه إنذار واضح لكل الخارجين عن القانون في نيويورك أو في شيكاغو، يهدّدهم صراحة بأن «مدينة تومستون[١] لن تكون سوى البداية». وقد تضمّنت مقدّمة فيلم **وحش المدينة** (*The Beast of the City*، ش. برابن *Ch.Brabin, 1932*)، عن سيناريو آخر لبورنيت نفسه، دعوة الرئيس هووڤر (Hoover)[٢] إشادة بحُماة النظام وليس الجبناء من قطّاع الطرق، وقدّم شخصية شرطي نزيه (أدّاه وولتر هيوستون أيضاً) ينازل ملك العصابة. وحين يجد أن تدخّلات المحامين الأفّاقين تهدد بتبديد جهوده، يصمم هذا الشرطي على أن يقرّ العدل بيده، فيستفز «الوحش» في جحره، ويستثير، برفقة مساعديه، معركة **شريفة** بالأسلحة النارية تستعير دوافعها من عالم أفلام الويسترن.

إلى هذا التيار ينتمي فيلم **الخارجون عن القانون** (*G-Men*[٣]، ويليام كيغلي *1935*, W.Keighley): بسبب عجز الشرطة المحلية وقادتها الفاسدين، يتم الاستعانة برجل الشرطة الفيديرالية، رجل الحكومة. ولعل موضوعة الفساد المنتشر، سواء في الأوساط الشرطية أم المدنية (وقد ارتسمت أولى معالمها مع فيلم *The Musketeers of Pig Alley*، د.و.غريفيث، 1912)، إضافة إلى الميل نحو تبادل الأدوار بين رجل العصابة والشرطي، تمثل إرهاصات حقيقية لعدد من العناصر التي ستحدد ملامح «الفيلم الأسود»، بعد ذلك ببضع سنوات. ويعود هذا الميل في المقام الأول إلى أن رجال الشرطة يضطرّون إلى استخدام الأساليب نفسها التي يلجأ إليها المجرمون، فيتظاهرون بأنهم ينتمون إلى العصابة (روبنسون على سبيل المثال في فيلم **حرب على الجريمة**، *Bullets or Ballots*، لكيغلي أيضاً، 1936)؛ كما يتأتّى أيضاً من كون الممثلين هم أنفسهم، من الجهتين. فالممثل جيمس كاغني (Cagney) على سبيل المثال يتحوّل من «عدو

---

(١) Tombstone، المدينة التي طهّرها القديس جونسون من الأشرار بعد أن تسلم منصب الشريف.

(٢) Herbert Hoover، الرئيس الواحد والثلاثون للولايات المتحدة الأمريكية، بين عامي 1929 و1933.

(٣) Government Men، أو رجال الحكومة، والمقصود عملاء مكتب التحقيقات الفيديرالي FBI.

الشعب» إلى واحد من رجال الحكومة (ويقال إن إدارة الرئيس روزفلت تدخلت لدى شركة وورنر، التي دعمته في الانتخابات الأخيرة، كي تدفع في هذا الاتجاه)، كذلك يبادر روبنسون، رجل الشرطة المتخفي، في فيلم **حرب على الجريمة**، إلى قتل بوغارت، قبل أن يصبح بدوره رجل العصابات الذي سيقتله بوغارت في *Key Largo* (ج. هيوستون، 1948).

هذا وقد قدّمت كثرة من الأفلام، جنباً إلى جنب، شخصية اللص والراهب، أو اللص والشرطي على أنهم أبناء وسط واحد، وتابعت من ثمَّ تسليط الضوء على البيئة الاجتماعية الحاضنة لظاهرة انتشار العصابات: بدت هذه البيئة في تلك الأفلام كأنها تَعِدُ بارتقاء اجتماعي سريع وتروّج له. وجاء استحضار الشروط المعيشية المدينية، التي نمت في أحضانها، ليشكل نوعاً من العامل المخفِّف لذنوب أولئك اللصوص. وإلى هذه الحقبة من عمر النوع ينتمي الفيلم المسرحي **طريق مسدود** (*Dead End*، و. ويلر 1937, W.Wyler) أو فيلم **الملائكة بوجوه قذرة** (*Anges With Dirty Faces*، م. كورتيز، 1938, M.Curtiz)، فيلمان يرسمان صورة للأطفال الجانحين، ويوضحان تالياً العلاقة التي تربط الجريمة مع البيئة الاجتماعية. فعند ويلر يتعارض رجل العصابة، الذي يعود إلى مرتع طفولته (بوغارت)، مع المهندس المعماري الذي يتطلع إلى هدم أكواخ الصفيح؛ أما عند كورتيز فينجح صديق الطفولة، الذي غدا راهباً، في إقناع رجل العصابة (كاغني) بالتظاهر بالجبن، كي ينزع عنه هالة البطولة والشجاعة أمام معجبيه من المراهقين. هكذا ظهرت من جديد ملامح أفكار الخلاص الميلودرامية التي تبدّت مع بدايات هذا النوع، عند شتيرنبرغ على سبيل المثال.

وعلى هامش فيلم العصابات بحد ذاته، ظهر ضمن فيلم العصابات، في الثلاثينيات، تيار لافت بدا كأنه يوحي بأن الظروف والأوضاع الاجتماعية هي التي ربما تقف خلف مسألة الانحراف أو الجنوح، وقلّل تالياً إلى حد كبير من مسؤولية الفرد. وفي مواجهة رجل العصابات، المجرم المحترف المحاط بنوع من الهيبة الملتبسة، ها نحن أولاء على العكس أمام رجل عادي، والمجتمع هو الذي «جعل منه مجرماً». رأينا مثلاً بول موني، بطل فيلم *Scarface*، يغدو، في العام

نفسه، بطلاً من أبطال الحرب العالمية الثانية، ينتهي به الأمر عاطلاً عن العمل، ويجري تجريمه بالسجن لعشر سنوات لتورطه عن غير قصد في قضية سطو، وبعد أن يتمكن من الهرب، يتعرض للوشاية، ويضطر للعيش متخفياً والاستمرار في السرقة (**أنا هارب من العصابة**، *I'm a Fugitive from a Chain Gang* لوروي، 1932). وينسحب الأمر على جون غارفيلد في سلسلة من الأفلام، منها **أنا مجرم**، للمخرج بوسبي بيركلي (B.Berkeley)، ولا شك في أن عنوانه الأصلي، **جعلوني مجرماً** (*They Made Me a Criminal*)، يفصح أكثر عن هذه الفكرة. ويتناول فيلم **من حقي أن أعيش** لفريتز لانغ (F.Lang) (*You Only Live Once*, 1937) الموضوع نفسه مع قدر أكبر من الغنائية، وإحساس بأن الحتمية الاجتماعية ليست المسبب الوحيد. ولعل هذا الفيلم الأخير قد بشّر، في العديد من النواحي، بالفيلم الأسود: وجهة النظر الذاتية، وهيمنة الشعور بوجود قدَرية تتميز بطابع ميتافيزيقي أكثر منه سوسيولوجي.

فيلم التحرّي(١) **في الثلاثينيات:** عرف الفيلم الأسود في الثلاثينيات تنويعات من الغرائبية (الاكزوتية)، غير أن تلك الأخيرة لم تأت من فراغ بل كانت لها سوابقها وإرهاصاتها. صحيح أن موجة أفلام العصابات قد احتلت مقدمة المشهد دافعة بتلك الغرائبيات نحو الخلف؛ غير أن فيلم التحرّي غالباً ما تلوّن، ومنذ ذلك الوقت، بألوان الفانتازيا. رواية **الصقر المالطي** (*Maltese Falcon*) لداشيل هامّيت (D.Hammett) اقتُبسَت للسينما منذ 1931، بإخراج روي ديل روث (R.Del Ruth). وعام 1936، أخرج ديتيرل (Dieterle) اقتباساً آخر لها، حمل رؤية قريبة من السخرية السوداء (الباروديا)، بعنوان **الشيطان التقى سيدة** (*Satan Met a Lady*)(٢). نذكّر أيضاً بسلسلة أفلام *The Thin Man*، مع ويليام بويل في دور نِك، التحري «الجنتلمان» (أيضاً من تأليف داشيل هامّيت): توليفة بالغة

---

(١) سنستخدم تعبير «فيلم التحرّي» ترجمة لتعبير Film de Détective.

(٢) النسخة المعروفة والأكثر شهرة أخرجها جون هيوستون (J.Huston) عام 1941، وكان من بطولة همفري بوغارت، وقد رُشّح للأوسكار ونال العديد من الجوائز الأخرى.

النجاح من الفيلم البوليسي وكوميديا «اللوفوك»[١] (ظهر منها ستة أفلام بين 1934 و1947، أخرج و. س. ڤان ديك W.S.Van Dyke الأربعة الأولى منها). نشير كذلك إلى سلسلة أخرى أكثر غزارة لم تخلُ بدورها من الظُّرف، أدّى بطولتها التحرّي الصيني - الأمريكي شارلي شان، وهي سلسلة جرى تصوير أغلبها في أماكن إكزوتية، وظلّت، من خلال أجوائها، أقرب إلى أفلام الإثارة (Thriller) أو حتى أفلام الرعب.

الفيلم الأسود: ليس ثمة من تعريف شاف للفيلم الأسود، إذ إنه، في المحصلة، فيلم يشتغل على الأجواء أكثر من اشتغاله على الشخصيات أو البيئة أو السيناريو. وقد ظهر تعبير «الفيلم الأسود» في أعقاب الحرب العالمية الثانية، وأول من استخدمه هم النقاد الفرنسيون، حين اكتشفوا فجأة، ودفعة واحدة، مجمل الإنتاج السينمائي الهوليوودي لسنوات 1940- 1945، وتوصّلوا إثر ذلك إلى استخلاص ملامح تشابُه تربط بين مختلف أفلامه؛ وانتقل هذا التعبير فيما بعد، كما هو، إلى اللغة الإنجليزية. (وكانت أفلام مارسيل كارنيه، مثل **فندق الشمال** أو **رصيف الضباب**، تُصنَّف في فرنسا بأنها «أفلام سوداء»).

غالباً ما نستشهد بفيلم **الصقر المالطي** الذي أخرجه جون هيوستون (1941) بأنه الأنموذج الأولي أو الأصلي للفيلم الأسود، وهو أمر مثير للجدل، لكن كان له الفضل في لفت الانتباه إلى ما كان يشكل نواة لهذا النوع، ونعني بها فيلم **التحرّي الخاص**. وقد ضم هذا الأخير في الواقع، إلى جانب **الصقر المالطي**، مجموعة متناغمة من الأفلام، أهمها **وداعاً يا جميلتي**[٢] (إدوارد دميتريك، *E.Dmytryk* ,1944)، **السُبات الكبير** (*The Big Sleep* ,1946، هوارد هوكس)، **سيدة البحيرة** (روبرت مونتغومري 1947, R.Montgomery)، *The Brasher Doubloon* (جون برام 1947, J.Brahm). وكل تلك الأفلام اقتُبست عن روايات ريمون شاندلر، باستثناء **الصقر المالطي** الذي كتبه داشيل هاميت، وفيه أدّى همفري

---

(١) انظر **البورلسك**.

(٢) *Murder, My Sweet*.

بوغارت دور التحري الخاص سام سباد، كما أدّى دور التحري مارلو Marlowe في السبات الكبير. لكننا شهدنا في الوقت نفسه تبلور نواة أخرى، تمحورت حول شخصية رجل عادي من عامة الشعب ينساق رغماً عنه في دوّامة الإجرام، كما جسّدها بشكل خاص فيلم **امرأة في النافذة** (*Woman in the Window*, 1944) لفريتز لانغ العائد من جديد. وهي نواة أفرزت خطاً متميزاً بدا أوضح ارتباطاً مع «الأفلام السوداء» الفرنسية التي كانت تنتمي إلى خط الواقعية الشاعرية.

يتصف التحرّي الخاص بطبيعة ملتبسة، فهو ليس رجل شرطة ولا رجل عصابات. إنه في الواقع يمتلك منظومة أخلاقية متشددة إلى أبعد الحدود، غير أنه يسمح لنفسه ببعض التصرفات العنفية أو الخدع التي لا يتوانى أي مجرم عن ممارستها، ويحمل في الظاهر صلافة، غالباً ما تتخذ مسحة تهكّمية. ولعل في شخصانيته عربون لحريته، إذ إنه لا ينتمي إلى أي منظمة، على عكس المجرمين ورجال الشرطة. وهو شخص فقير، لكنه لا يعول أي أسرة ولا يعوزه الكثير، ما يجعله في مأمن من إغراءات الفساد. كان من يحاربهم من المجرمين ينتمون، في معظم الحالات، إلى الأوساط الميسورة، ويرسم لهم الفيلم صورة أشخاص منحطّين، وذلك على خلاف الحرب ضد رجال العصابات فقط التي سادت في أفلام الثلاثينيات. من جانبه، رأينا شخصية الإنسان العادي، هي أيضاً، تظل وفيّة للآداب العامة، برغم أنها تعاني الأمرّين في صراعها مع عالم النذالة والفجور.

في أفلام العصابات كان يُشار إلى البائسين بوضوح كاف، على الرغم من أن الفساد لم يكن غائباً عن أوساطهم. أما في الفيلم الأسود فقد توزّع الخير والشر بطريقة عشوائية، من دون مراعاة المنبت الاجتماعي أو درجة الغنى. أضف إلى ذلك، على الدوام وكقاعدة عامة، أن فيلم العصابات، على الرغم من ميله إلى الأجواء الليلية، مثله مثل الفيلم الأسود، ظل يفتقد إلى الغموض، وإلى اللغز وترقّب الحلّ، وأحياناً حتى إلى الإحساس بالخطر. العنف فيه كان مفرطاً، لكنه ظاهر وصريح. بالمقابل، كان أمام «التحري الخاص» على الدوام لغز ما يتطلب الحل، وظل الشر دوماً يتربّص بالرجل العادي وسط الظلمة. كان التهديد دائم الحضور في كل مكان، أما العنف فيتبدى بطريقة ملتوية.

في مقابل الحبكة الخطّية لفيلم العصابات حمل الفيلم الأسود أحياناً ارتدادات زمنية إلى الخلف (فلاش باك) مركّبة (**براثن الماضي**، جاك تورنور J.Tourneur ,1947). ذلك أن السرد في فيلم العصابات يجري عادة من وجهة نظر موضوعية لا شخصية، أو بصيغة المبني للمجهول؛ فيما يطيب للفيلم الأسود استخدام السرد بضمير المتكلم (وفي ذلك استمرارية لتقاليد أفلام الجريمة كفيلم **أنا هارب من العصابة** آنف الذكر)، وقد قدّم مثالين شهيرين على الأقل لما يسمى «الكاميرا الذاتية»، أولهما فيلم **سيدة البحيرة** (*Lady in the Lake* ,1946) من إخراج ر. مونتغمري، والآخر **عابرو الظلام** (*Dark Passage*، د. ديفس D.Daves ,1947).

وبطبيعة الحال انسحبت هذه الخصائص بسهولة على الأفلام السوداء التي لا تنتمي إلى دائرة التحرّي الخاص. وهكذا، رأينا كيف أن السردية الذاتية هي النمط المعتمَد لتقديم الحكاية عند أوتو بريمينغر (O.Preminger) (*Laura* ,1944) وبيلي وايلدر (B.Wilder): **تأمين ضد الموت** (*Double Indemnity* ,1944) وكذا **شارع الغسق** (*Sunset Blvd* ,1950). من جهة ثانية قد يتصادف أن يؤدي دورَ المحقق الهامشي مسؤولُ شركة التأمين (إدوارد ج.روبنسون في تأمين ضد الموت، أو إدموند أوبريان في **القتلة**، *The Killers* لروبرت سيودماك، 1946)، أو أحد الصحافيين (ري ميلاند في **الساعة الضخمة**، *The Big Clock*، ج. فارّو، J.Farrow ,1948). ومن الجدير ذكره أن ثمة، في فيلم **المواطن كين** (أورسون ويلز، 1941)، مقطعاً على الأقل ينتمي إلى النوع الأسود، ألا وهو مقطع المقابلة مع سوزان ألكساندر. ولعل طابع الغموض الذي يتصف به «الشر» إنما يدلل على أن المحقّق هو نفسه منخرط في اللغز الذي يسعى إلى حلّه، إمَّا لأن عليه منذ البداية أن يخفي كونه هو بالذات المتهم الأول (**الساعة الضخمة**)، وإمَّا أن يتنبّه إلى أنه الضحية المقصودة (بربارة ستانويك في **أغلق السماعة، الرقم خطأ**، *Sorry Wrong Number*، من إخراج أ. ليتفاك A.Litvak , 1948).

كذلك يظل الإحساس بالذنب مسألة غامضة: «الطيبون» يخفون في دواخلهم شيئاً من الظلمة، لكن بالمقابل لا بأس من أن يتماهى المشاهد مع أبطال يصنفهم القانون في عداد «الشريرين». في الحالة الأولى، قد نصادف أمريكياً عادياً، لا شبهة عليه، يتحوّل إلى مجرم: فلنتذكّر فريد ماكموري في **تأمين ضد الموت**، وإدوارد

روبنسون في **امرأة في النافذة** وكذا في **الشارع الأحمر** (*Scarlet Street*, 1945) **تأمين ضد الموت**، وكلاهما لفريتز لانغ. أما في الحالة الثانية فيتعاطف المشاهد مع وجهة نظر المواطن العادي حين يطفو ماضيه المكبوت على السطح من جديد، كما في **براثن الماضي** (*Out of the Past*)، ومجرد عنوانه يشير إلى هذا. في الحالتين نلاحظ أن فكرة المجرم المحترف تمّحي هنا، في حين أنها تشكل العصب الأساس لفيلم العصابات.

في كثير من الأحيان يستسلم بطل الفيلم الأسود لإغراء امرأة وبيلة (Femme Fatale) ذات جمال فتّاك، يقع في حبائلها. ولا بأس من ذكر بعض اللواتي جسّدن دور هذه المرأة بطريقة لا تُنسى: ريتا هيوارث في **سيدة شانغهاي** (*The Lady from Shanghi*، أورسون ويلز، 1948)، وربما بقدر أقل في **غيلدا** (*Gilda*، تشارلز ڤيدور، 1946)، فقد كانت الشخصية هنا أكثر دفئاً. ثم آڤا غاردنر في **القتلة**، وبربارة ستانويك في **تأمين ضد الموت**، وكذا لانا تورنر في **ساعي البريد يقرع الباب مرتين** (*The Postman Always Rings Twice*، تي غارنيت 1946, Tay Garnett)، وأخيراً جين تييرني في **خطيئة قاتلة** (*Leave Her to Heaven*، ج. م. ستال 1945, J.M.Stahl). نشير إلى أن شخصية هذه المرأة قلما تتشابه مع شخصية المرأة «رفيقة الشرير» (gangster's moll) التي شاعت في الثلاثينيات. فهذه الأخيرة، وخير من أدّى دورها جين هارلو في فيلم **عدو الشعب**، كانت تحافظ على نوع من المشاعر الصحيّة خلف سوقيتها وفظاظتها، ولم يكن فجورها يخلو من الصراحة والاستقامة. أما المرأة الوبيلة فهي «امرأة قاسية القلب» شهوانية وخبيثة، ولو عدنا إلى الوراء لكان في مقدورنا أن نستعيد أنموذجاً لها في التعبيرية الألمانية (وتحديداً في فيلم **لولو** لبابست 1928, Pabst).

وعليه، ظلّت صورة المرأة الوبيلة في الفيلم الأسود واحدة من العناصر التي تشير إلى انبعاث موضوعات غريبة عن هوليوود. ومن هذه الزاوية أيضاً، يتعارض الفيلم الأسود مع فيلم العصابات، من حيث أن هذا الأخير ينهل بوضوح شديد من الواقع الاجتماعي الاقتصادي للمجتمع الأمريكي. وقد لاحظ كثيرون أن

العديد من الأفلام السوداء كانت لمخرجين من أصول أوروبية وتحديداً الجرمانية منها (نذكر منهم لانغ، سيودماك، براهم Brahm، وايلدر، بريمنغر، أولمر Ulmer)، وأن المؤلفين أنفسهم أشاروا إلى استلهامهم أنموذج «الواقعية الشعرية» الفرنسي (نذكّر بأن هوليوود صنعت نسخاً ثانية «سوداء» لأفلام فرنسية معروفة منها **الكلبة**(١) و**الوحش البشري**(٢) وكذلك **ويشرق النهار**(٣)). أسلوب التصوير طغت عليه العتمة والتباينات الشديدة بين الأبيض والأسود، ليشدد على الطابع الليلي للأجواء، وليسقط خطوطاً من ظلال فوق الوجوه، ويشارك التعبيرية عشقها للديكورات المعمارية التي تسحق الإنسان. ورأينا عند بعض المبدعين، وبالدرجة الأولى عند لانغ، أن ذلك التشارك لم يكن يقتصر على الديكورات وحسب، بل كان ثمة استمرارية واضحة لطروحات أخلاقية، حتى ميتافيزيقية. وكما هي العادة في هوليوود، لاحظنا كيف نجح الفيلم الأسود في المزج بين عناصر أوروبية وأمريكية ليحقق توليفة جديدة وأصيلة. وهكذا، ومن خلال وجهه الجامد الذي يعكس «ابتذال الإجرام»، جاء اختيار الممثل دانا أندروز، وهو الأمريكي بامتياز، ليؤدي، على أكمل وجه، دور المحقق المولَع بالضحية المفترَضة (**لورا**، بريمنغر، 1944)، والصحافي الذي يطارد مجرماً يماهي المخرج في مناسبات عدة بينهما (*While the City Sleeps*، لفريتز لانغ، 1956)، أو الجاني الحقيقي وهو يتخذ شخصية البريء، في لعبة أشبه بلعبة المرايا المتقابلة تكسوها سخرية مفضوحة (*Beyond a Reasonable Doubt*، للانغ أيضاً، 1956).

لكن في أعمال لانغ المتأخرة، خلع الفيلم الأسود عنه تزييناته التعبيرية، وانتهى إلى نوع من المُنجَز الخالص النقي. وكانت حال الفيلم الأسود مختلفة في الأربعينيات، إذ لجأ، على العكس، إلى بعض السمات التي كانت تميّز أفلام العصابات، فأكثر من الغرائبيات والإكزوتية.

---

(١) *La Chienne* لجان رونوار، 1931.

(٢) *la Bête humaine* لجان رونوار، 1938.

(٣) *Le jour se lève* لمارسيل كارنيه، 1939.

يجدر أن نشير إلى أن شخصيات رجال العصابات في الثلاثينات لم تكن تخلو من بعض المزاجيات الخاصة. فلنتذكّر جورج رافت وهو يتسلى بقذف قطعة النقود نحو الأعلى في فيلم *Scarface*. لكننا نعلم أن المخرج هوكس هو الذي أوصى رافت بهذه الحركة المسرحية (التي رافقته وعُرف بها طوال مسيرته الفنية) لكي يسبغ عليه سمة تمييزية، ذلك أن مظهره كان عادياً، ووجهه جامداً يخلو من أي تعبير. وعلى النقيض من ذلك يذهلنا فيلم **الصقر المالطي** إذ يعجّ بطيف واسع من الشخصيات عالية النمطية: سيدني غرينستريت، البدين ابن المدينة بامتياز؛ بيتر لور بمظهره الأنثوي والمستاء على الدوام؛ إيليشا كوك الابن بعينيه الواسعتين المذعورتين. ولقد شكل أنموذج المجرم البدين نوعاً من الامتياز لبعض الممثلين الإنجليزيين، فقد استعاده غرينستريت في **قناع ديميتريوس** (*The Mask of Dimitrios*، ج. نيغولسكو 1944, J.Negulesco) وفي **الحُكْم** (*The Verdict*، د. سيغل 1946, D.Siegle)، وهو فيلم إثارة تجري أحداثه في لندن نهاية القرن التاسع عشر. كما جسّد تشارلز لوتن (Ch.Laughton) تنويعة عنه اكتست طابعاً ڤيكتورياً في المتهم (*The Suspect*، ر. سيودماك، 1945)، ورأينا تنويعة حديثة لفرانسيس ل. سوليڤان في **نصّابو الليل** (*Night and the City*، ج. داسّان، 1950).

ولاحقاً، سيتابع أورسون ويلز هذه النزعة في **لمسة الشرّ** (*Touch of Evil* ,1958)، حيث أضيئت قامتا المفتش كينلان (ويلز) وشريكه منزيس (جوزيف كيليا) بإضاءة شديدة التباين، كأنها تعيد تركيب نوع من الرديف للثنائي غرينستريت - لور في **الصقر المالطي**؛ بدوره يتقمّص أكيم تاميروف، عندما يفقد شعره المستعار، شخصية مختلفة، متنافرة وميّالة للشر في آن معاً، تصدم جانيت لي[١] التي لا تني تلومه، دون جدوى، متهمة إياه بمشاهدة كثير من أفلام العصابات وبالأخص فيلم **سيزار الصغير**.

---

(١) J.Leigh، وتؤدي دور سوزان ڤيرغاس، الشخصية النسائية الرئيسة أمام شارلتون هستون في فيلم أورسون ويلز هذا، بينما يؤدي Akim Tamiroff دور العم جو غراندي.

وعلى عكس فيلم العصابات، يتأقلم الفيلم الأسود مع الأجواء الإكزوتية، ويشهد على ذلك فيلم **لمسة الشر**، الذي تجري أحداثه في مدينة مكسيكية حدودية مرعبة، أو فيلم **نصّابو الليل** حيث تجري الأحداث في لندن، ولمزيد من الغرابة يجري استبدال الملاكمة بنزالات المصارعة اليونانية الرومانية، مع مصارعيها بأجسادهم الهائلة وصرخاتهم الباروكية. ولا بأس أيضاً من الإشارة إلى الحبكة الغريبة في فيلمين من أفلام الروماني نيغولسكو، **قناع ديميتريوس** و**الغرباء الثلاثة** (1947). وبالمناسبة، يبدو ملياً أنه من الخطأ اختزال الفيلم الأسود بالتأثير «الجرماني» وحسب: صحيح أن الأوروبيين قد قدموا إلى هوليوود، لكن أمريكا أبعدت بعضهم (كما جرى للمخرج جول داسّان)؛ زد على ذلك أن العناصر الإنجليزية لعبت دوراً جوهرياً في رسم الشكل العام المركّب للفيلم الأسود. ولتأكيد ذلك، يكفي أن نتذكّر هيتشكوك (على وجه الخصوص فيلم **ظل الشك** *Shadow of a Doubt*, 1943، أو **غرباء في القطار** *Strangers on a Train*, 1951)، وكذلك الأفلام التي جرى اقتباسها عن الكاتب غراهام غرين (نذكر منها **جواسيس على ضفاف التاميز** *Ministry of Fear*, 1944 لفريتز لانغ، **وهذا المسدس للإيجار**، *This Gun for Hire*, 1942 لفرانك توتل F.Tuttle). صحيح أن المتسوّلين المتنكرين في نصّابو الليل يستدعون إلى الذاكرة الرمزية الصريحة للتعبيرية الألمانية، غير أنهم يعودون في الحقيقة إلى ما قبل بابست وبريخت وڤيل، إلى ما يسمى **أوبرا الشحّاذين** (*Opéra du gueux*)، لرائدها اللندني جون غي (J.Gay): *The Beggar's Opera*.

استمرارية وتطور فيلم العصابات: لم يغب فيلم العصابات عن الشاشات في أثناء فترة ازدهار الفيلم الأسود. إذ إن فيلم **جوني ملك اللصوص** (*Johnny Eager*، لوروي 1942,) ينتمي بحق إلى هذا النوع، وفيه سُلِّط الضوء على البيئة الاجتماعية التي تشجّع الجريمة، إضافة إلى استخدام صيغة الصعود والسقوط، كما في **سيزار الصغير** للمخرج نفسه. هنا جرت مقارنة رجل العصابات بعاهل يتحصّن خلف مهرّج بلاطه المفكّر (يؤدي دوره ڤان هيفلن). رجل يمتلك سحر الممثل القدير روبرت تيلور ويبلغ درجة من العظَمة التراجيدية.

المعروف أن همّ الواقعية الاجتماعية طغى على إنتاجات شركة وورنر من هذا النوع، وقد ظل هذا الاهتمام واضحاً في **دماء وذهب** (*Body and Soul*، لروبرت روسّن R.Rossen, 1947)، وهو فيلم يستحضر مصير ملاكم استطاع الإفلات من الغيتو، لكنه وقع في شراك التحايل والفساد؛ وكذا في الأفلام التي أنتجها مارك هيلينغر (M.Hellinger)، مثل **الهروب الكبير** (*High Sierra*، ووولش Walsh, 1941)، **القتلة** لسيودماك، **شياطين الحرية** (*Brute Force* ، داسّان 1947,)، **المدينة العارية** (*Naked City*، داسّان 1948,).

لكن، حتى أمام هذه الأعمال يتملك المرءَ إحساسٌ بوجود نوع من العدوى طالت فيلم العصابات، مصدرها الفيلم الأسود، أو أقلّه وجود مزج بين النوعين. خذ مثلاً بطل **الهروب الكبير** (بوغارت)، تجده إنساناً وحيداً يخضع لقدرية ميتافيزيقية أكثر منها اجتماعية. كذلك يجسّد بيرت لانكستر، الملاكم الذي أصبح قاطع طريق في فيلم **القتلة**، شخصية رجل العصابات **وفق الطريقة القديمة**، بطيبته وسذاجته، ما جعله الضحية المشتهاة للمرأة الوبيلة (آفا غاردنر) وللمجرمين «القتلة»، وهم الذين ينتمون بالأحرى إلى عالم الفيلم الأسود، ويخفون خلف ظاهرهم الطبيعي الخدّاع سادية تذيقهم المرارة، على عكس العديد من رجال العصابات. وفي *Key Largo* (1948)، يفضح هيوستون التخلّف الصارخ في شخصية رجل عصابات الثلاثينيات التي أدّاها إدوارد روبنسون.

في الوقت نفسه، تطوّر النوع «العصاباتي» في اتجاهين متباينين، لكنهما ظلا متناغمين مع السمات المميزة للفيلم الأسود. من جهة، حلّت البواعث الذهانية محلّ التعليلات المرتبطة بالظروف الاجتماعية؛ ومن جهة ثانية، وكنوع من التعويض، أصبحت الجريمة أكثر من أي وقت مضى مسألة تختص بالمنظمة: استُبدِل رجال العصابات «البواسل» في فترة سريان قانون تحريم الخمرة، برجال أعمال يديرون المنظمة بمهارة لا تقل عن مهارة الرأسماليين. ضمن الفئة الأولى، سنصنّف عملين قام ببطولتهما جيمس كاغني، وهما *White Heat* لوولش (1949) و*Kiss Tomorrow Goodbye* لغوردون دوغلاس (G.Douglas) (1950)؛ وضمن هذه الفئة يمكن أن نصنّف الشخصيات التي جسّدها الممثل ريتشارد ويدمارك، بضحكته العصبية ونظرته التائهة (*Kiss of Death*، هنري

هاثوي 1947, H.Hathaway)، وحتى تلك التي أدّاها ألان لاد، بوسامته التي تثير الحيرة (*This Gun for Hire* و**المفتاح الزجاجي** *The Glass Key*، لستيوارت هايسلر S.Heisler، المقتبس عن داشيل هاميت، 1942).

أما الفئة الثانية فتشمل القسم الجوهري من أفلام العصابات التي تجري أحداثها ضمن كادر معاصر، بدءاً من فيلم *Force of Evil* (أبراهام بولونسكي 1948, A.Polonsky) ومن *The Enforcer* (بريتيني ويندست B.Windust وراوول وولش 1951,) وصولاً إلى **العرّاب** لكوبولا (*The Godfather*, 1972-1974). في هذا النوع، كان العنف مسَخّراً لخدمة أهداف منظمة رأسمالية، وإليه ينتمي أيضاً فيلم *The Big Heat* (لانغ، 1953) وهو مزيج أنموذجي من فيلم العصابات والفيلم الأسود. هنا، يلبس رئيس العصابة لبوس الرجل الوجيه، وعليه يهيمن على المدينة بأسلوب مزدوج؛ فهو يبسط نفوذه على قادة الشرطة عبر قناة الفساد، لكنه من جهة أخرى يضمن حماية رجال الشرطة له بما أنه مواطنٌ محترمٌ. يستخدم لصوصاً (مثل لي مارفن) لهم بعض طباع لصوص الثلاثينيات لكن مع مزيد من الساديّة والإفراط في العنف: بدلاً من تمريغ الوجه بثمرة الليمون الهندية، كما رأينا في فيلم **عدو الشعب**، نحرق هنا «عشيقة رجل العصابة» بالقهوة المغليّة. ويتحول الشرطي المكلف بالتحقيق إلى منتقِم، يكشف أو يقتل كبار مسؤولي المنظمة.

وقد تكرّر استخدام هذه التركيبة فيما بعد في مواقع عدة، غالباً مع تنويعة، مقتبسة عن فيلم **حرب على الجريمة**(١)، تتلخص في أن يصل المحقق/ المنتقم إلى قلب المنظمة ويدمّرها، مضحياً بنفسه أحياناً في سبيل ذلك: *Underworld USA* (صامويل فولر 1961, S.Fuller)؛ *Johnny Cool* (ويليام أشر 1963, W.Asher)؛ *Point Blank* (جون بورمان 1967, J.Boorman).

انبعاث فيلم العصابات والفيلم الأسود: شهدنا فيما بعد، وبفواصل زمنية منتظمة إلى حد ما، ولادات جديدة لفيلم العصابات بالشكل الذي اتخذه في الثلاثيات، أظهرت

---

(١) *Bullets or Ballots*.

شخصيات ووجوهاً «تاريخية» كانت مشهورة في عصرها: *Dillinger* (ماكس نوسّك 1945, M.Nosseck)؛ *Baby Face Nelson* (سيغل 1957, Siegel)؛ *Machine Gun Kelly* (كورمان 1958, Corman)؛ *The Rise and Fall of Legs Diamond* (بوتيشر 1960, Boetticher)؛ **النزيهون يتحدّون آل كابوني** (*The Scarface Mob*، فيل كارلسن 1962, Ph.Carlson)؛ *The St Valentine Day Massacre* (كورمان،1967)؛ *Dilinger* (ج. ميليوس، 1973, J.Milius)؛ *The Untouchables* (بريان دوبالما، 1987, *B*.De Palma)؛ *Public Ennemies* (م. مان، 2009, M.Mann).

كذلك ارتسمت في الستينات ملامح حلقة جديدة من أفلام «**التحرّي الخاص**» (Privé)، أقرّت بأنها تدين بالكثير لحلقة التحرّي مارلو[١] الأصلية. رأينا فيلم التحرّي الخاص (*Harper*، جاك سمايت 1966, J.Smight) يكرّم **السبات الكبير**[٢] من خلال إسناد أحد أدواره للممثلة لورن باكال[٣]. تبعه **منظمة القتل** (P.J) للإنجليزي غيلرمين (1968, P.J.Guillermin)؛ *Gunn* (ب. إدواردز 1968, B.Edwards)، ثم ثلاثة أفلام لغوردون دوغلاس مع فرانك سيناترا في دور «التحرّي الخاص» (*Tony Rome* ,1967؛ *The Detective* ,1968؛ *The Lady in Cement* ,1968)؛ وبعدها بقليل جاءت اقتباسات جديدة عن أعمال الكاتب ريمون شاندلر نفسه: *The Long Goodbye* (روبرت ألتمان 1973, R.Altman)؛ **وداعاً يا جميلتي** (*Farewell My Lovely*، ديك ريتشاردز 1975, D.Richards)، وفيه بدت الممثلة شارلوت رامبلينغ أشبه بلورين باكال جديدة. وكما كانت الحال في الأربعينيات عمل عدد من المخرجين الأوروبيين على إشهار هذا النوع: قدّم رومان بولانسكي (R.Polansky) فيلم **الحي الصيني** (*Chinatown* ,1974)؛ وڤيم ڤيندرز (W.Wenders) **هاميت** (*Hammett* ,1982) الذي أدّى بطولته مؤلّف

---

(١) التحري الخاص في فيلم **السبات الكبير** الذي أدى دوره همفري بوغارت (1946).

(٢) *The Big Sleep*.

(٣) Lauren Bacall، وهي التي أدّت بطولة **السبات الكبير**.

الصقر المالطي[١] نفسه. وقد استعادت هذه الأفلام من الفيلم الأسود حبكاته المركّبة، التي ترسم عالماً تسوده المظاهر الخادعة. وهنا، غدت الانحرافات الجنسية صريحة، وقد كانت في الفترة الكلاسيكية غالباً مبطّنة. ومن خلال الأنماط الحنينية التي سادت في هذه الفترة، عادت أشكال الغرائبية والإكزوتية إلى الظهور. لكن اللون حلّ في أغلب الأحيان محل الظلال التعبيرية في النماذج الأصلية، وهذا ما لمسناه في النسخة الجديدة من فيلم **القتلة**، وقد أخرجها دون سيغل (Don Siegel) عام 1964.

في الثمانينيات والتسعينيات، بدت أفلام العصابات كأنها تحظى من جديد بالاهتمام. أخرج دوبالما عملين قام ببطولتهما آل باتشينو: *Scarface* (1982) نقل أحداث فيلم هوارد هوكس الكلاسيكي إلى ميامي المعاصرة، وتحديداً إلى أوساط طبقة اللصوص من أصول كوبية، في لوحة بالغة الاتساع امتدت على مدى ثلاث ساعات؛ ثم **الطريق المسدود** *Carlito's Way* (1993)، وجاء أقل بريقاً وأقل طولاً، وشكّل عودة إلى النزعة الكلاسيكية، وتناول بقسوة مفجعة مسيرة شرير مثير للشفقة، وصعوبة استمراره على قيد الحياة وسط جماعة من اللصوص فاقت شراستهم كل ما كان يتخيل. وأيضاً، مع باتشينو في دور البطولة، عاد فرانسيس فورد كوبولا (F.F.Coppola) مرة أخرى إلى ملحمة **العرّاب** (*The Godfather Part3*, 1989) ليختمها بنوع من القدرية المأساوية التي تذكّر بالأجواء الأوبرالية. أما مارتن سكورسيزي (M.Scorsese) فقد تناول من جديد عالم الإجرام في أوساط المهاجرين الإيطاليين في فيلم شديد العنف، هو فيلم *Goodfellas* (1990). وعلى عكس الطابع التقشفي الذي ميّز *Mean Streets* (1973)، اختار هو الآخر رسم لوحة بالغة الاتساع، وقد عاد إلى هذا الخيار في فيلم **كازينو** (*Casino*, 1995). هذا فيما جاء فيلم *Best Seller* (جون فلن J.Flynn, 1987) أكثر تواضعاً لكنه تميّز بأسلوب بارد بالغ التأثير، وسيناريو

---

(١) فيلم ڤيندرز هذا يحكي قصة الكاتب الروائي داشيل هاميت (D.Hammett)، الذي يجد نفسه متورطاً في إجراءات التحقيق حول اختفاء ممثلة كاباريه صينية فاتنة في سان فرانسيسكو. ونذكّر بأن داشيل هاميت هو كاتب قصة **الصقر المالطي**.

أخّاذ على درجة كبيرة من السلاسة والترابط، يحكي قصة رجل عصابات يدخل في مساومة مع مؤلف روايات بوليسية كي يكتب له قصة حياته.

ولقد ظهرت بعض النسخ الجديدة (ريميك)، المصنوعة بحرَفية وحسب الأصول، عن أفلام سوداء قديمة معروفة، مثل **ساعي البريد يقرع دوماً مرتين** (*The Postman Always Rings Twice*، ب. رافلسون 1967, B.Rafelson)، **بخلاف كل التوقعات** (*Against All Odds*، ت. هاكفورد، 1984, T.Hackford، ريميك عن **براثن الماضي**) أو *Underneath* (س. سودربرغ 1995, S.Soderberg، عن *Criss Cross*، ر. سيودماك، 1948)، لكن برغم ذلك قلّ التعامل مع الفيلم الأسود حتى بطريقة إيحائية، ونقصد هنا الفيلم الأسود كما عرفناه في الأربعينيات والخمسينات، بنسائه الوبيلات، وشخصياته مجهولة الهوية، التي لا تلبث أن تتهاوى فجأة في عالم الجريمة العجيني. اقتصر الأمر عموماً على استعارة بعض ملامح أيقونيته الغنية، كما في ذلك السحر المفرط «على طريقة داشيل هاميت» الذي أدهشنا في فيلم *Miller's Crossing* (ج. كوين 1990, J.Coen) على سبيل المثال. لكن دغدغة الشكل بطريقة جديدة لا تكفي لإخفاء خيبة الأمل المرّة أمام المضمون: رأينا كيف أن **الشيطان في ثوب أزرق** (*Devil in a Blue Dress*، كارل فرانكلن 1995, C.Franklin)، تحت غطاء إعادة بناء عالم لوس أنجلس في منتصف الأربعينيات، تناول بكثير من الذكاء قضية الزواج المختلط بشكلها المعاصر، والاندماج في المجتمع الأمريكي الحديث. بدوره شكّل فيلم *L.A. Confidential* (كورتيس هانسون، 1997, C.Hanson) نجاحاً مماثلاً زاده قوة ما حمله من تأمّلات حول الصور النمطية (الكليشيهات) التي يسوّقها تحديداً الفيلم الأسود نفسه.

تجدر الإشارة هنا إلى ذلك الإصرار اللافت الذي أبداه، وحيداً، المخرج جون دال (*J.Dahl*)، حين تابع، في فيلميه *Kill me again* (1989) و *The Last Seduction* (1994)، تنويعاته حول الرجل والمرأة الوبيلة والمال. وقد تناول جوناثان ديم (*J.Demme*) بدوره هذه التيمة في *Something Wild* (1987).

أنواع فرعية متنوعة من سينما الجريمة: ظهرت أصناف من فيلم الجريمة، لم تكتسب أهمية فيلم العصابات أو الفيلم الأسود، لكنها شكلت مجموعات فرعية ذات هوية مميّزة. سنكتفي هنا بالإشارة إلى ثلاثة منها.

الفيلم البوليسي وُلد من عباءة فيلم العصابات، وغالباً ما حمل طابعاً توثيقياً، لكنه اكتسب في بعض الأحيان وجوده المستقل. إلى هذا النوع تنتمي المقاطع التسجيلية لفيلم **وحش المدينة** (ش. باربن 1932, Ch.Barbin)، وفيه لعب «الشرطي» دور البطولة وليس رجل العصابات؛ عدا ذلك، جاء مضمونه وأيقونيته مطابقين لموضوع وأيقونية فيلم العصابات. وقد تجددت تلك النزعة في الأربعينيات مع أعمال أنتجها لويس دو روشمون، وأخرجها هنري هاثوي: **منزل الشارع رقم** 92 (1945, *House on 92nd Street*)؛ **13، شارع مادلين** (1947) أو 777 *Call Northside* (1948). وفي هذا السياق شهدنا إعادة تركيب الأحداث في الأماكن التي حدثت فيها، وبمشاركة الأشخاص الذين انخرطوا فيها (نذكّر بأن شرطة ج. إدغار هوفر(١) الفيدرالية سبق وأسهمت في مجموعة أفلام الـ *G-Men*)؛ حلّت وقائع الحياة اليومية العادية أحياناً محل موضوعة الجاسوسية (**أربع عشرة ساعة** *Fourteen Hour*، أيضاً لهاثوي، 1951). بعد ذلك بعشرين عاماً، شهدنا ولادة جديدة للفيلم البوليسي شبه التوثيقي مع *Madigan* لدون سيغل (1968)، وكتب السيناريو له رومان بولانسكي. وقد عكس الفيلم البوليسي بأمانة قضايا المجتمع المطروحة على بساط البحث: **المفتش هاري** (*Dirty Harry*، سيغل، 1971) تشكّى من تساهل القضاء بتعابير مطابقة لتلك التي استخدمها كاتب السيناريو و. ر. بورنيت في الثلاثينيات؛ وكان لبطله، الذي أدّاه كلينت استوود ووصِف عن حق بالفاشي، العديد من المنافسين، سواء من رجال الشرطة (الممثل شوك نوريس) أم من الأهالي المدنيين (تشارلز برونسون في سلسلة *Death Wish*). وجمع *French Connection* (فريدكين 1971, Friedkin)

---

(١) J.Edgar Hoover، مدير مكتب التحقيقات الفيدرالي (FBI) آنذاك. ويقال إنه وافق شخصياً على سكريبت فيلم *G-Men*، وكلف عدداً من العملاء الفيدراليين بمراقبة تنفيذه ليتأكد من أنه سيكون أميناً للواقع بكل تفاصيله.

بين التقاليد التسجيلية والعنف وإيديولوجية القمع، فيما عادت شخصية الشرطي المحارب للفساد الذي يحيط به إلى الظهور في فيلمين لسيدني لوميت (S.Lumet)، *Serpico* (1973) و**أمير المدينة** (*The Prince of the City*, 1981).

من جهة ثانية، ومن بين أفلام العصابات التي تجري أحداثها في أوساط المدن، تميّز ما يسمى فيلم «قطاع الطرق» أو فيلم «اللصوص»، وتجري أحداثه في الأرياف. هذا النوع الفرعي يشارك النوع الأصلي اصطلاح النهاية الدموية؛ ويتعاطى إما مع فكرة مسؤولية البيئة الاجتماعية، وإمّا مع معالجة أكثر مأساوية. وغالباً ما يتناول قصة شابين (أو شاب وفتاة) هاربين، ينخرطان عن غير قصد في دوامة العنف. وقد حافظ على تماسكه على مر السنين: *You Only Live Once* (لانغ،1937)؛ *They Live by Night* (نيكولاس ري، 1949)؛ *Gun Crazy*، (ج. ليويس 1950, J.H.Lewis)؛ *Bonnie and Clyde* (أرثر بِن، 1967)؛ *Thieves Like Us* (روبرت ألتمان، 1974)؛ *Badlands* (تيرنس ماليك، 1973) وصولاً إلى **ولدوا قتلة** *Natural Born Killers* (أوليفر ستون 1995, O.Stone). ثم إنه يتمايز تماماً عن فيلم الغرب الأمريكي (الويسترن) من حيث إن أحداثه تجري في المنطقة الوسطى الغربية أو المناطق الجنوبية من الولايات المتحدة، وغالباً في أثناء فترة الكساد الاقتصادي.

أخيراً، نميّز بين تلك المجموعات الفرعية ما يسميه الأنجلوساكسونيون «*big caper film*»، فيلم «الضرب» أو «التحطيم»، وشكّل **عندما تنام المدينة** (*The Asphalt Jungle*، هيوستون، 1950) أنموذجاً له، لكن كامينسكي[(١)] يُرجعه بالأحرى إلى فيلم **الهجوم على القطار السريع** (*The Great Train Robbery*، إ. س.

---

(١) Stuart M.Kaminsky، كاتب أمريكي (01934 - 2009)، بدأ إصداراته بكتابة سير حياة عدد من ممثلي ومخرجي هوليوود (غاري كوبر، كلينت استوود، جون هيوستون،دون سيغل) وكذلك السويدي إنغمار برغمان.انتقل بعدها إلى كتابة الروايات البوليسية وابتكر شخصية التحرّي الخاص توبي بيترز الذي كان يعمل في لوس أنجلس، ويلتقي عبر تحقيقاته شخصيات هوليوودية مشهورة. كما كتب سيناريو المسلسل التلفزيوني البوليسي الأمريكي CSI:New York الذي جرى عرضه في الفترة 2004 - 2013.

بورتر 1903, E.S.Porter). هنا تتشكل العصابة لهدف محدد، ثم ينفرط عقدها ما إن يُنفَّذ، وتتألف عادة من شخصيات منمذَجة، هنالك الرئيس والعقل المفكّر والمنفذون (فنّيون أو رُماة). ومن أفلام هذا الصنف نذكر القتل (*The Killing*، ستانلي كوبريك 1956, S.Kubrick)؛ *Odds Against Tomorrow* (روبير وايز 1956, R.Wise)؛ **اللصوص السبعة** (*Seven Thieves*، هاثوي، 1960)؛ *Dollars* (ريتشارد بروكس 1971, R.Brooks)؛ *Charley Varrick* (سيغل، 1973). وفي فيلمه *Reservoir Dogs* (1992)، أحب المخرج كوانتان تارانتينو (*Q.Tarantino*) أن يقلب الفكرة الأصلية ليتساءل: ما الذي سيجري بعد التحطيم؟

تجسيدات معاصرة: منذ الثمانينات تبيّن للعديدين أن فيلم الجريمة هو واحد من أغنى الأنواع السينمائية. وفي أغلب الأحيان، كانت المسيرة الفنية للمخرجين الشبان تبدأ منه لا محالة. ومن هؤلاء جيمس غري (*J.Gray*)، مع فيلمه المشوّق والمؤثر **أوديسّا بسيطة** (*Little Odessa*, 1994)، وكذلك بالطبع، كوانتان تارانتينو. ومن هذا المدّ، تولّدت أنواع فرعية. من أكثرها شهرة ما يمكننا تسميته «الفيلم البوليسي بشرطيَّين» و«الفيلم الهيتشكوكي الزائف».

فكرة «البوليسي بشرطيين» جاءت مباشرة من التلفاز، ومن نجاح المسلسلات التلفزيونية، مثل **شوارع سان فرنسيسكو**، **ستارسكي وهوتش**[١] و**شرطيان في ميامي**[٢]. كانت شخصيتا الشرطيين متباينتين إلى أبعد الحدود: اختلاف في العمر والثقافة والعرق، لكن اجتماعهما كان يسهّل الوصول عملياً إلى الجمهور العريض بأقلّياته الاجتماعية كلّها. وقد نُقلَت هذه الصيغة كما هي إلى السينما مثلما رأينا في *Stakeout* (ج. بادام 1987, J.Badham) و**مسائل داخلية** (*Internal Affairs*، م. فيغيس 1990, M.Figgis) أو سلسلة **الأسلحة الفتاكة** *Armes fatales* التي أخرجها ريتشارد دونر. هذه الأفلام ظلت في معظم الحالات بعيدة عن البحث السايكولوجي، واعتمدت أساساً على الاستعراض (لا مفر من مشاهد التراشق

---

(١) *Starsky and Hutch*.

(٢) *Miami Vice*.

بالرصاص والمطاردات بالسيارات). ولقد عرفت هذه الصيغة الثنائية بعض التنويعات: الشرطي وسجينه (*Midnight Run*، مارتن بريست 1988, M.Brest) أو المحترف والهاوي (*The Hard Way*، بادام، 1991).

أما «فيلم هيتشكوك الزائف» فما انفك إلى يومنا هذا يشكل ظاهرة لافتة. لأول مرة استطاع أحد السينمائيين، عبر أسلوبيته وأيقونيته وموضوعاته، أن يقف خلف ولادة نوع سينمائي فرعي. صحيح أن بريان دو بالما قلّد هيتشكوك في بعض أفلامه (*Dressed to Kill*, 1977؛ *Body Double*, 1982) وأن سكورسيزي نفسه لم يضره أن يفعل ذلك من حين إلى آخر (*Cape Fear*, 1992)، لكن الأمر كان في معظم الأحيان يتعلّق ببعض التقنيين المهرة الذين لم يكتفوا بشعور الامتنان للمعلّم، بل تجاوزوا ذلك وراحوا يستهلكون الذخيرة الهيتشكوكية بصورة منهجية. جاءت الموضوعات غالباً من فيلمي هيتشكوك **النافذة الخلفية**[(١)] ودوار (*Vertigo*)، أي موضوعة استراق النظر أو «التلصّص» (**نافذة الحمّام** *The Bedroom Window*، ك.هانسون، 1985؛ *Silver*، ب. نويس 1993, P.Noyce)، أو نقل الرغبة بالقتل (*Bad Influence*، ك. هانسون؛ *Best Seller*, 1990، جون فلين؛ 1988, J.Flynn)، والعشق القاتل (**الغريزة البدائية** *Basic Instinct*، بول ڤيرهوڤن 1992, P.Verhoven؛ *Final Analysis*، فيل جونو 1992, P.Joannou)، هذا إن لم يصل الأمر حد النسخ الباهت (**جريمة كاملة** *Perfect Murder*، أندرو ديڤيس، 1998، وهو نسخة عن فيلم **الجريمة كانت شبه كاملة**[(٢)]). كذلك، رأينا إعادة استخدام للأيقونات المميّزة: نجد في كل تلك الأفلام الفاتنة الشقراء (مع فارق الغرّة فقط في **الغريزة البدائية**)، والأداة الحادّة المستقاة من فيلم *Psychose*، ثم حلّ العقدة في ذروة حبكة مركّبة. ولا بد من الإشارة أخيراً إلى أن هذا النوع يرتبط بظاهرة اجتماعية هي ظاهرة القاتل على التسلسل، وانتهى الأمر بالأفلام العديدة التي تناولت شخصية هذا القاتل إلى تشكيل

---

(١) *Rear Window*.

(٢) *Dial M for Murder* لهيتشكوك طبعاً.

مجموعة متناغمة ومتميزة. نشير على وجه الخصوص إلى فيلم **صمت الحملان** (*Silence of the Lambs*، جوناثان ديمو ,1990)، وفيه أبدع أنتوني هوبكنز شخصية لا تُنسى في دور الطبيب النفسي آكل لحوم البشر. وكذلك **وُلدوا قتلة** *Natural Born Killers*[١] وفيلم **سبعة** (*Seven*، د. فينشر *D.Fincher*، 1995) الذي استخدم أيضاً، وبسخرية مأساوية، موضوعات من الفيلم «البوليسي بشرطيين». نحن هنا أمام عنف تنقله صور دموية فجّة تجعلنا نتأمّل في طول المسافة التي قطعتها هذه السينما منذ الأفلام السوداء في عصرها الكلاسيكي، حين كانت عمليات القتل تصل إلى المشاهد عبر الإيحاء الذكي ليس إلا.

الأيقونية: نتعرّف إلى رجل العصابات قبل كل شيء من خلال ثيابه، التي ظلت على مر السنين تخلق المفارقة بأناقتها الصارخة. لا عجب، فهو رجل قادم من وسط متواضع، وعليه تالياً أن يتباهى بنجاحه الاجتماعي، ويفْرط في تأنّقه. روبنسون هو من قدّم الأنموذج منذ فيلم **سيزار الصغير**: القبعة المستديرة المطوية فوق الأذنين، والصدرية ولفافة الساق أعلى الحذاء. القبعة الضخمة الطريّة، السترة المخططة بجناحيها الواسعين، ربطة العنق بلونها الفاقع، السيجار الغارق في حافة الفم، كانت كلها تكفي لتمييز رجل العصابة. في فيلم **جوني ملك اللصوص** (*Johnny Eager*، ميرڤن لوروي، 1941)، اختار روبرت تايلور ربطة العنق «الأكثر لفتاً للأنظار». وسيعود رجال العصابات في الخمسينات إلى هذا الأنموذج (الممثل لي مارڤن في فيلم **تصفية حسابات** *The Big Heat*، فريتز لانغ، 1953) لكننا سنجد آثارها لاحقاً في هوَس آل باتشينو بالثياب الجلدية في **الطريق المسدود** (*Calito’s Way*، بريان دو بالما، 1993)، أو في اختيار روبير دو نيرو للقمصان وربطات العنق الحريرية بألوانها المتناغمة في **كازينو**. حتى عندما يتخذ رجل العصابات في الظاهر مظهر رجل الأعمال لا يستطيع أن يخفي حقيقته في حياته الخاصة: نراه يرتدي ثوب حمّام

---

(١) لأوليڤر ستون، 1994.

من الحرير الباذخ (روبنسون في *Key Largo*، ألكسندر سكوربي في *The Big Heat*، نيڤيل براند في *The Scarface Mob* لفيل كارلسون، 1959). الأمر نفسه ينسحب على «رفيقة الشرير» التي تتميّز بزينتها الصارخة والمبتذلة. في العادة، يدلل معطف الفرو على منزلة اجتماعية عالية، لكنه هنا بات مرادفاً لرفيقة رجل العصابات. ها هي ذي غلوريا غراهام («رفيقة رجل العصابات»)، في فيلم *The Big Heat*، تخاطب زوجة الشرطي المرتشي، وقد لاحظت أنهما ترتديان الزي ذاته، قائلة: «نحن شقيقتان تحت معطف الفرو هذا».

ولم نبدأ في التعرف إلى رجل العصابات من خلال حمْله، واستخدامه، سلاحاً نارياً إلا في وقت متأخر، وهي دلالة يتشارك فيها مع رجل الشرطة والتحرّي الخاص والمجرم غير المحترف... وكما كانت الحال في فيلم الغرب الأمريكي (الويسترن)، مثل **بندقية ونشستر 73** (*Winchester 73*، أنتوني مان)، صار عنوان الفيلم يدلل على أهمية الأسلحة: *Magnum Force*, 1950 (تد بوست T.Post، 1973). وفي فيلم العصابات يجري استخدام السلاح نصف الثقيل (كما في *Machine-Gun Kelly*(١))؛ أما في الفيلم الأسود، حيث يتخذ العنف شكلاً موارباً، فيُستَخدم السم أيضاً إلى جانب السلاح الناري (**السبات الكبير**). ومع نهاية الأربعينيات، اتخذ العنف أشكالاً بالغة الشدة، سواء بحجمه (**شياطين الحرية** *Brut Force*(٢)، وكذلك **له الجحيم** *White Heat*، وولش، 1949) أم عبر التفنّن في الوحشية. وسيبلغ هذا العنف ذروته في فيلم **بأقصى سرعة** *Kiss Me Deadly*، وهو فيلم «التحري الخاص» الذي ينتهي بانفجار ذرّي، وأخرجه روبرت ألدريش (R.Aldrich) عام 1955.

ثمة موضوع متكرّر تمثّل في وجود حفل ضخم تقيمه العصابة وينتهي بتصفية حسابات دموية. في فيلم *Underworld* (جوزيف ڤون شتيرنبرغ وأرثر

---

(١) لروجر كورمان (1958, Roger Corman).

(٢) من إخراج جول داسّان (1947, J.Dassin)، أدّى بطولته بيرت لانكستر.

روسِّن، 1927) قُتل بوك موليغان في أثناء الـ «كرنفال الشيطاني» الذي نظمه رجال العصابة؛ وفي **وحش المدينة** (*Beast of the City*، تشارلز بارين، 1932)، يشكل انتصار رجل العصابة سام بيلمونت مقدمة لمعركة حقيقية؛ كذلك تنتهي وليمة كبرى بتصفية أحد الخصوم في فيلم *Party Girl* (نيكولاس ري، 1958) الذي تجري أحداثه في شيكاغو العشرنيات. وقد رأينا استخدام هذا الموتيف بنجاح في كوميديا **البعض يحبّه ساخناً** (*Some Like it Hot*، بيلي وايلدر، 1959)، وهنا، كان رجال العصابة المسلحون مختبئين في قالب الحلوى المخصّص للوليمة.

في غالبيتها العظمى، تتخذ أفلام الجريمة مدينة أمريكية ضخمة مسرحاً لها: نيويورك بالتأكيد، لكن أيضاً شيكاغو (عصابات فترة تحريم الكحول)، ولوس أنجلوس (الأعمال المقتبسة عن روايات ريمون شاندلر أو فيلم *L.A. Confidential*)، أو سان فرنسيسكو (الاقتباسات عن هاميت). وهكذا، ارتبطت مجمل أعمال هذا النوع بالشاعرية البصرية والأخطار التي تخفيها المدينة. المشاهد الليلية لا تُعدّ ولا تُحصى، في الشوارع المقفرة بأرضيتها المبتلّة، حيث تسير مركبات غالباً ما تنذر بالموت، وحيث تترصّد أشباح رجال يرتدون قبعات ليّنة ومعاطف واقية من المطر. وفي العديد من العناوين، نلحظ تلميحاً للمدينة والليل والظلال: نكتفي بذكر *Night and the City* و*While the City Sleeps*. وتبلغ الرمزية المدينية، المرتبطة بالظل والمطر وحتى الوحل، درجة لافتة من الإلحاح في فيلمين لديڤيد فينشر (*D.Fincher*) هما *Seven* (1955) و *Zodiac* (2007).

مع ذلك، لا بد من ملاحظة أن هذه الأيقونية ليست ثابتة. قد يتصادف أن يأتي فيلم الجريمة المعاصر امتداداً لأصوله الأولى (*Mean Streets*, 1973 لسكورسيزي)؛ لكننا في معظم الحالات نلاحظ أن تعميم اللون، والتطورات الهائلة التي شهدتها الترسانة التقنية، قد وسّعت طيف العنف المديني ليشمل عدداً أكبر من المشاهد النهارية. المطاردة المثيرة بالسيارات، على سبيل المثال، باتت شبه حتمية في هذا النوع: *Billitt* (ب. ياتس 1968, P.Yates)، أو *French Connection*؛ أو بالطائرات المروحية (**الصاعقة الزرقاء** *Blue Thunder*،

ج. بادام، 1983 و**الأسلحة الفتّاكة** *Lethal Weapon*، ر. دونر، 1987). هذه المقاطع البارعة تعود في الأصل إلى البحث المنهجي عما نسميه «أثر الصدمة». وهي تحوّل الفضاء المديني إلى ساحة معركة، وحماس رجال الشرطة إلى حرب لا هوادة فيها. وهكذا، كلما ازداد الصراع بين رجال الشرطة ورجال العصابات حدّة واستعاراً فقَدَ من حذاقته و«لطافته»، إذا صح التعبير. في هذه الأجواء، يتخلّى اللص عن إنسانيته (بروز النزعات الكاريكاتورية والمانوية[١] أو المثنوية التي طغت على السلاسل الفيلمية)، كذلك يفعل الشرطي، الذي يصل به الأمر حدّ التحوّل إلى آلة (**الشرطي الآلي** *Robocop*، بول ڤيرهوڤن، 1987).

الأناقة المتكلّفة، الأسلحة النارية، المرأة الوبيلة، المدينة في الليل، على موسيقا الجاز: كلها عناصر مستقاة من الفيلم الأسود، لكن أيضاً من أفلام العصابات، غير أن مينيللي جعل منها مادة للباليه (*Girl Hunt Ballet*) في فيلم **الجميع إلى الخشبة** (*The Band Wagon*, 1953). ومثله فعل مانكيڤيتش (*Mankiewicz*) في **الحمامات البيضاء والسادة الأشرار** (*Guys and Dolls*, 1955)، المقتبس عن قصة للكاتب ديمون رونيون، وفيه يذكّرنا مظهر المقامر المحترف، الذي يؤدّي دوره مارلون براندو، بمظهر رجل العصابة في فيلم *Regeneration* لوولش (1915)، وفي هذا شهادة على استمرارية الأيقونوغرافيا. وبمظهره النمطي هذا، قد يتحوّل رجل العصابة إلى شخصية كوميدية (**البعض يحبه ساخناً** كان قد سبقه فيلم **سيّدة ليوم** *Lady for a Day*، لفرانك كابرا F.Capra ,1933، المقتبس أيضاً عن دامون رونيون، وكذلك فيلم **كل المدينة تتحدث عن ذلك** *The Whole Town's Talking*، لجون فورد، 1935) كما يمكن له أن ينتقل من إطاره المديني ليحل في صحراء أريزونا في حلّة مسرحية صريحة (بوغارت/ دوك مانتي في فيلم **الغابة المتحجّرة** *The Petrified Forest*، لأرشي مايو *A.Mayo* ,1936، عن مسرحية روبرت شيروود).

---

(١) نسبة إلى مذهب ماني صاحب عقيدة الصراع بين النور والظلام أو الخير والشر.

وبالمناسبة، تناول العديد من أفلام الجريمة موضوعة ريفية، بهدف اللعب على تأثيرات التباين الحادّة (**الهروب الكبير** *High Sierra*، **براثن الماضي**، **عندما تنام المدينة** *The Asphalt Jungle*)؛ ثمة أفلام أخرى أحاطت بظلالها المتوعّدة بلدات صغيرة ذات طابع أمريكي مسالم، وكذا محطات وقود و«استراحات» (diners» وهي المطاعم التي يقصدها سائقو الشاحنات على الطرق السريعة) منعزلة إلى جوار الطريق: نذكر من هذه الأفلام **ظل الشك** لهيتشكوك (1943)، **جريمة عاطفية** (*Fallen Angel*، بريمنغر، 1945)، **القتلة** لسيودماك، **ساعي البريد يقرع دوماً مرتين** (تي غارنيت، 1947؛ بوب رافلسون، 1981).

الجريدة المصوَّرة (Actualités):

فيلم قصير ذو طابع إخباري توثيقي يسرد آخر الأحداث والوقائع في ميادين متنوعة: سياسية، اقتصادية، ثقافية... ومن حيث مفهومها وغايتها، يمكن تشبيه الجريدة السينمائية بالجرائد المكتوبة. إذ كان يجري تحريرها بفواصل زمنية منتظمة وقصيرة (كل أسبوع أو أسبوعين)، وعرضها في صالات السينما قبل عرض الفيلم الرئيسي الطويل. ومع اشتداد منافسة التلفاز، عانت الجرائد السينمائية، شأنها شأن الأفلام القصيرة عموماً، من تراجع ملحوظ، بعد أن فقدت حظوتها لدى الجمهور ومستثمري الصالات، فتحولت الأخبار المصوّرة الفرنسية إلى ما يشبه المجلة الدورية قبل أن تختفي نهائياً مع نهاية الثمانينات.

لقد ترافق ظهور الأخبار المصوّرة مع ولادة السينما (**خروج العمال من معامل لوميير**، 1994). وجاب المصورون الأوائل، أمثال بروميو (*Promio*) ودوبلييه (*Doublier*) وميغيش (*Mesguisch*)، أنحاء العالم لالتقاط التقارير المصوّرة، في الوقت الذي كان فيه ميلييس يعيد تمثيل العديد من الأخبار ليصوّرها في الاستديو. لكن ظهور أول جريدة أسبوعية مصوّرة يعود إلى عام 1908، وهي جريدة باتيه (*Pathé-Journal*)، التي اتخذت من صورة «الديك الصيّاح» شعاراً لها، وصارت توزَّع في دول عدة. وبعد أقل من عامين ظهرت أخبار غومون (*Gaumon-Actualité*) وجريدة إيكلير (*Éclair-Journal*) وجريدة إيكليبس (*Éclipse-Journal*).

وكان الشريط الذي قدمته جريدة باتيه، عام 1909، وأظهر عملية إعدام لأربعة أشخاص، سبباً وراء ظهور الرقابة على الأعمال السينمائية. لكن، مع إقرار نظام المشاهدة المُسبَقة، المكرّس لاطلاع ممثلي الوزارة صاحبة الوصاية، باتت الجرائد المصوّرة تعاني من الرقابة الذاتية أكثر مما تعانيه من الرقابة الحكومية.

حتى عام 1969، كانت هنالك خمس جرائد سينمائية: **الأخبار الفرنسية** (*les Actualités Françaises*، وتعود ملكية 51**%** منها للدولة)، **وفوكس موڤيتون** (*Fox-Movietone*)، إلى جانب **جريدة إيكلير**، **وجريدة باتيه** و**أخبار غومون.**

وبرغم الدعم المالي الذي قدمته الدولة، والعديد من اتفاقيات التعاون، كان الأفول حتمياً مع قدوم التلفاز. ظلت جريدتا باتيه وغومون حتى النهاية، بعد أن ابتاعتا الجرائد الأخرى المنافِسة، ثم تحولتا إلى مجرد مجلتين دوريتين، قبل أن تختفيا مع نهاية 1980، بعد أن تركتا للمؤرخين ثمانين عاماً من الأرشيف السينمائي، مناهل لا تنضب للدراسات الاجتماعية التاريخية، وفي الوقت نفسه كمٌّاً هائلاً من أفلام المونتاج، معظمها بالغ الأهمية.

فيلم الحركة (الأكشن[١] Action):

كان المخرج راؤول وولش (*R.Walsh*) يؤكد أن عناصر الفيلم الجوهرية هي: «الحركة والحركة والحركة»، واتّفق أن توفي عام 1980، أي في العام الذي شهد ولادة ما سوف يُعرَف بـ «فيلم الحركة»، في الولايات المتحدة. ولئن كان مفهوم الحركة هو من صلب السينما، فإن تعبير «فيلم الحركة» يأتي ليسمّي نمطاً خاصاً من الأفلام، لا تشكل الحركة فيها مجرد وسيلة بقدر ما تشكل هدفاً بحد ذاته. هذا المفهوم، يرتبط غالباً بمفهوم أفلام شباك التذاكر ذائعة الصيت (البلوكبستر *Blockbuster*)، حتى إن الكلمتين تتشاركان التعبير عن فيلم مثل **أسنان البحر**[٢] (1975، ستيفن سبيلبيرغ)، فهو «**فيلم حركة**» (*action picture*) (وفقاً لتعبير الناقد روجر إيبرت في جريدة **شيكاغو سن تايمز**)، ومن ناحية ثانية يُعَدُّ بمثابة أول فيلم من أفلام شباك التذاكر.

ولعل هذا الترابط بين المفهومين، هو ما يفسّر جانباً من قلّة الاعتبار الذي أولاه النقاد غالباً لهذه السينما، فقد نظروا إليها في معظم الحالات من زاوية حجم مؤثراتها الناريّة (وهي ما تشكل عادة أساس الشريط الإعلاني أو «البروموشن» الذي يروّج الفيلم في الأسواق)، ولضخامة الأموال التي رُصدَت له وأُنفقَت على إنجازه. ويقيناً، إن أهمية فيلم الحركة لا تتحدد بأهمية السيناريو بقدر ما تتحدد بمحفّزاته البصرية. فعلى المستوى السردي، نجده يجمع سيناريوهات

---

(١) آثرت استخدام تعبير «فيلم الحركة أو الأكشن» ترجمة لكلمة *Action*، بدلاً من تعبير «فيلم الإثارة» الذي سنخصصه لترجمة كلمة *Thriller* بالإنجليزية، التي تعني نوعاً سينمائياً مختلفاً.

(٢) الاسم الأصلي لهذا الفيلم بالإنجليزية هو *Jews*.

يمكن ببساطة أن تُنسَب إلى الفيلم البوليسي (ثلاثية *Die Hard*: *Die Hard*، جون ماكتيرنان J.MacTiernan؛ 1988, *Die Hard2*، ريني هارلن 1990, R.Harlin؛ *Die Hard3*، جون ماكتيرنان 1995,؛ *Die Hard4* ، لِن وايزمان 2007, L.Wiseman؛ أو *Bad Boys2*، مايكل بي 2003, M.Bay)، أو إلى فيلم الجاسوسية (أفلام جيمس بوند: *Goldeneye*، مارتن كامبل M.Campell؛ 1995, *Casino Royale*، مارتن كامبل، 2006)، وكذا إلى فيلم الحرب (**رامبو**، تد كوتشف 1982, T.Kotcheff)، أو فيلم الخيال العلمي (**المُبيد** *Terminator*، جيمس كامرون 1984, J.Cameron)، حتى الفيلم الكوميدي (**تشارلي وسيداته الطريفات**[١]، ماكجي McG *2000*؛ **عاصفة استوائية**، بن ستيلر 2008, B.Stiller). والقصص التي تسردها أفلام الحركة تستمد نسغها من أنواع سينمائية سبقتها. ولا تتأتى خصوصية هذه الأفلام مما ترويه بقدر ما تتجسّد في ما تُظهِر، وفي ما توفّر لنا رؤيته، ذلك أن أفلام الحركة تعمل على شكل أمواج، تتوارد تبعاً لما تقوم عليه المؤثرات البصرية وتوقّعات الجمهور: الوحوش وسواها من المخلوقات الغريبة (**الحديقة الجوراسية** *Jurassic Park*، ستيڤن سبيلبرغ، 1993)، والألعاب (حين تستلهم واحدة من ألعاب التسلية في ديزني لاند: **قراصنة الكاراييب**، غور ڤيربنسكي G.Verbinski 2007, 2006, 2003، أو ألعاب الأطفال: 2009, *Transformers* ، مايكل بي، 2007؛ *G.I.Joe*، ستيفن سوميرز 2009, S.Sommers)، والكوارث الطبيعية (**اليوم التالي**[٢]، رولاند إيمريخ 2004, R.Emmerich). صحيح أن هذه الأمواج لا تفتأ تتوالى ويطارد بعضها بعضاً ثم تتكرر، غير أن ثمة عدداً من الثوابت تلازم هذه الأفلام، كما تلوح في الأفق معالم تاريخ خاص بها.

أول تلك الثوابت تتمثل في البطل وعلاقته مع الديكور (وهو بالمناسبة ينحدر من سينما البورلسك، من بين مرجعيات أخرى): بدايةً، البطل مفتول

---

(١) *Charlie's Angels*.

(٢) *The Day after Tomorrow*.

العضلات (ستالون، شڤارزينيغر) في صراع دائم مع فضاء عدواني يبادره بالاعتداء (حلبة الملاكمة في **روكي** *Rocky*، جون جي. أڤيلسن 1976, J.G.Avildsen؛ الأدغال في الـ *Predator* ,1987، جون ماكتيرنان)؛ ثم بطل الحركة، ويتمتع بمظهر أقرب إلى الإنسان الطبيعي (بروس ويليس في سلسلة *Die Hard*، وويل سميث في **عدو الدولة**، توني سكوت 1998, T.Scott)، ويتحرك ضمن ديكور مألوف بالنسبة للمُشاهِد: المدينة، بما هي ديكور حضري يتحول إلى ملعب (مدينة نيويورك، مسرحاً للعبة «قال جاك[١]» التي ينفذها بروس ويلليس، بدور جون ماكلين، في فيلم *Die Hard3*، وقبله كان هيتشكوك قد اختار مكاناً للّهو ديكوراً لأحداث الفصل الأخير من فيلمه *North by Northwest* ,1959، فقد تخيّل مشهداً لبطله، غاري غرانت، وهو يعطس في فتحة أنف تمثال الرئيس لينكولن المنحوت في صخور جبل روشمور)؛ أخيراً، عاشت سينما الحركة، عام 1999، منعطفاً مهمّاً تمثّل في فيلم *Matrix* (الأخوان[٢] ڤاشوڤسكي *Wachowski*). فمع هذا الفيلم، وبفضل الكوريغرافيا التي ابتدعها يون وو - بينغ (*Yuen Woo - Ping*) (مصمّم كوريغرافيا المعارك لدى وو *Woo* [٣] وتسوي هارك T.Hark[٤]) أو بفضل تقنية **الرصاصة - الزمن**، صار جسد البطل هو الذي يروّض الفضاء والديكور. ويندرج إسهام هذا المصمم الكوريغرافي ضمن عمليات التنقّل المستمرة التي أغنت الروابط بين سينما الحركة الأمريكية ونظيرتها في هونغ كونغ، سواء عبر عبور الممثلين (جاكي شان، شو يون- فات أو بروس لي، الذي ولد في الولايات المتحدة وتوفي في هونغ كونغ)، أم المخرجين (جون وو، تسوي هارك، رينغو لام *R.Lam*)، حتى الأفلام (*2002, Infrnal Affairs*،

---

(١) لعلها لعبة «قال سيمون» نسبة إلى شخصية سيمون غروبر التي جسدها الممثل جيريمي آيرون في هذا الفيلم.

(٢) هذان الأخوان أجريا لاحقاً عملية تحويل في الجنس حوّلتهما إلى «الأختين ڤاشوڤسكي».

(٣) المخرج جون وو *John Woo*، وهو صيني الأصل يعمل الآن في الولايات المتحدة، وله عدد هائل من أفلام العنف والإثارة.

(٤) المخرج والمنتج والكاتب الصيني المعروف، صاحب عدد هائل من أفلام الحركة.

لأندرو لاو A.Law حين أخرج مارتن سكورسيزي M.Scorsese نسخة ثانية عنه عام 2006).

من مجمل الأنواع السينمائية التي ارتبط بها، استخلَص فيلم الحركة بذرة موضوعةٍ بعينها، هي موضوعة المطاردات (رعاة البقر والهنود، رجال الشرطة واللصوص)، ومنها انبثقت موضوعتان أخريان: السرعة الجنونية والانفجارات. كل موضوعة من هذه الموضوعات - وبمقدورنا أن نضيف إليها المنازلات الثنائية أو المبارزات - عرفت كمّاً من التطويرات والتحوّلات ارتبطت خصوصاً بتقدّم التقنيات البصرية: الانتقال من الانفجار خارج الكادر إلى الانفجار داخل الكادر حيث يوجد البطل؛ سقوط الأجساد؛ المواجهة باستخدام الآلات (طائرة ضد طائرة، دراجة نارية ضد أخرى)، والمواجهة بين الآلة والإنسان (بيرس بروسنان ينغمس داخل طائرة محلّقة في بداية فيلم *Goldeneye*)، أو العراك بين جسدين. ويُعَدُّ فيلم هيتشكوك *North by North West*، سالف الذكر، فيلماً مرجعياً على هذا الصعيد: الطائرة التي أطلّت، لا ندري من أين، تهاجم كاري غرانت، خالقة صراعاً بين إنسان وآلة، عوضاً عن العراك الذي كان المُشاهد يتوقع رؤيته (بين كابلان والشخص الموجود على الطرف الآخر من الطريق). وفي إثر كابلان، كان على بطل الحركة بالضرورة أن يتعامل مع الآلة، فإمّا أن يخضِعها لمشيئته (توم كروز في *Top Gun*، توني سكوت، 1986) وإمّا أن يغدو آلة مثلها (*Robocop*، بول ڤيرهوڤن 1987, P.Verhoeven؛ سلسلة *Terminator* لجيمس كاميرون). لكن، إلى جانب هؤلاء الأبطال المعدنيين، نجد، في سينما الحركة الحديثة، مجموعة من الشخصيات تقتصر على مجرد أسماء، يجري تدريبها تدريباً مكثفاً لتنفيذ مهمة معينة (إيتان هنت في سلسلة أفلام **مهمة مستحيلة** *Mission: impossible*) أو شخصية فاقدة لذاكرتها، يجري إحياؤها (أو إعادة إحيائها)، كما يتم تعمير الآلة، عندما تتطلب الحركة ذلك. هذا ما جرى للممثلة جينا ديڤيس في **إلى اللقاء إلى الأبد** (*The Long Kiss Goodnight*، ريني هارلن، 1996)؛ أو جيسون بورن[١] في الثلاثية المخصصة له: **الذاكرة في**

(١)J.Bourne، اسم الشخصية التي تؤدّي دور البطولة في الأفلام الثلاثة.

الجلد (*The Borne Identity*، دوغ ليمان، 2002)؛ و**الموت في الجلد** (*The Born Supremacy*، بول غرينغراس 2004, P.Greengrass)؛ **الانتقام في الجلد** (*The Borne Ultimatum*، بول غرينغراس، 2007).

غير أن هذا لا يعني أن فيلم الحركة يفتقد إلى الحكاية المرويّة، أو أنه مجرد مجموعة من البِدع البصرية المبهِرة. إن فيلم الحركة يروي الحكايات من خلال بِدعِه البصرية نفسها. فهو يروي معاناة بطله لبلوغ هدف، غالباً ما يكون سهل الصياغة (يفتتح ويختتم الرواية). تقوم الحكاية على استخدام الصورة لتجسيد الانفجارات التي نراها في الفيلم، والتأثيرات التي تحملها تلك الصورة، أي في المحصلة كل ما لا يستطيع البطل أن يقوله صراحة (عندما تنفجر قنبلة على خلفية مشهد قبلة بين رجل وامرأة، فإن هذا بحد ذاته يحكي كثيراً عن الأحاسيس التي تثيرها في داخلهما تلك القبلة: *True Lies*، ج.كامرون، 1994). وعلى مدى سيرورة حكايته، يصبح فيلم الحركة نفسه مثل مختَبَر نظري خاص به، مختبر يصنع بطلاً على شكل برنامج حاسوبي (شخصية نيو في فيلم **ماتريكس**)، أو فيلماً يكون مجرد مطاردة (*Speed*، يان دوبونت 1994, J.de Bont). إن فيلم الحركة، إذ يخرق الاصطلاحات (فيجعل من مسرح حركته الرئيس مكاناً صامتاً يكاد الممثل يعجز عن الحركة فيه كما في *Mission: impossible*، بريان دو بالما 1996, B.De Palma؛ أو حتى يتجاهل كلياً إظهار هذا المكان كما في *M :I:3*، ج.ج. أبرامز 2006, J.J.Abrams)، ويتلاعب بأصول هذا النوع نفسها، نازعاً نحو التجريد، إنما يتابع، دون توقف، رسم ملامح هويته الذاتية الخاصة والمتميزة.

سينما الخيال العلمي (Science-Fiction) (SF):

«نوع روائي يتناول موضوعة الترحال عبر الزمن والفضاء الخارجي، وفيه يتخيّل المؤلف مستقبل المجتمع الإنساني، وعلى وجه الخصوص الآثار التي ستترتب عن تطور العلوم فيه» (قاموس لاروس). بعكس الويسترن على سبيل المثال، لا يشكل الخيال العلمي نوعاً سينمائياً متجانساً قائماً بذاته. فلقد جمعت كتلة الأعمال المهمّة التي تنضوي تحت هذه التسمية موضوعات (تيمات) بالغة التنوّع (الرحلة عبر الزمان والفضاء، العوالم الأخرى، الحياة خارج كوكب الأرض، حرب العوالم الخارجية، تحوّل الأجناس، الثورة التقنية، مستقبل الإنسانية، إلخ.)، جرى تناولها وفق أنماط سردية بالغة التفاوت: الخيالي التخميني التأمّلي، التوهّمات أو اليوتوبيا، العوالم العلمية السحرية، **أوبرا الفضاء** *space opera*، ومن ضمنها أفلام الكوارث، الخيالي السياسي، الفانتازيا، العجائبي، **الفانتازيا البطولية** *heroic fantasy*، تشكل كلها هوامش متداخلة الحدود لتلك السردية.

واللافت أن سينما الخيال العلمي اتبعت، تجاه أدب الخيال العلمي، سياسة اقتباس محدودة جداً، برغم روابط القربى التي تجمعهما على مستوى الموضوعات (أعمال جول ڤيرن وهيربرت جورج ويلز وري برادبوري بصورة أساسية)، وشهدت، في حالات محدّدة، تعاوناً مع بعض الأدباء، مثل ذلك الذي رأيناه بين الكاتب هيربرت ج. ويلز والمخرج ويليام كاميرون منزيس (W.C.Menzies) في فيلم **الحياة المستقبلية** (*Things to Come*, 1936)، أو بين ريتشارد ماثسون وجاك أرنولد (J.Arnold) **في الرجل الذي ينكمش** (*The Incredible Shrinking Man*, 1957)، وبين أرثر كلارك وستانلي كوبريك في **2001، أوديسة الفضاء**، وكذا بين ري برادبوري وجاك كلايتون (J.Klayton) في **معرَض الظلمات** (*Something Wicked This Way Comes*, 1983). بالمقابل،

نهلت هذه السينما بصورة أساسية من عوالم القصص المرسومة، ومن الرسوم التزيينية على حد سواء، سواء في ديكوراتها وشخصياتها (سوبرمان، فلاش غوردن، بريك برادفورد، باربارِيلا، بوك روجرز) أم في نوعية مغامراتها.

وتدين سينما الخيال العلمي للسينما التعبيرية الألمانية، التي كانت، منذ العشرينيات حتى صعود النازية، أول من رسم ملامح الشخصيات المستقبلية لهذا النوع، في أعمال مثل **عيادة الدكتور كاليغاري** (ر. ڤينه R.Wien ,*1919*)، و**الغوليم** (بول ڤيغينير P. Wegener ,1914 و 1920) أو *Der Januskopf* (فريدريش ڤيلهلم مورناو F.W.Murnau ,1920)، وهي التي منحتها أولى أعمالها المهمة بتوقيع فريتز لانغ: **مابوز المقامِر** (1922)، **الجواسيس** (1928) وبالأخص **متروبوليس** (1927)، الذي أظهر أول رجل آلي (روبوت) في مجتمع مستقبلي فقدَ طابعه الإنساني، و**امرأة فوق سطح القمر** (1929)، وفيه أول رحلة فضائية بالوسائل التقنية المعروفة آنذاك. وفي الفترة نفسها ظهرت في فرنسا والاتحاد السوڤييتي محاولات منعزلة، ارتبطت ارتباطاً وثيقاً مع الحركات الطليعية بمختلف أشكالها: **المدينة المصعوقة** (لوتز- مورات Luitz-Morat ,1924) و**باريس الغافية** (رونيه كلير، 1924)، و**آيليتا** (*Aelita*، ج. بروتوزانوف Protozanov ,1924) و**شعاع الموت** (ليف كوليتشوف L.Koulechov ,1925) و**نهاية العالم** (أبيل غانص A.Gance ,1931). أما في بريطانيا فقد أنتج ألكسندر كوردي عملاً مدهشاً، اقتبسه خصيصاً إلى الشاشة هربرت جورج ويلز نفسه، وهو فيلم **الحياة المستقبلية** (ويليام كاميرون منزيس، 1936) سابق الذكر، الذي أسهم على المستوى الثقافي في إقرار وشرعنة هذا النوع بضمانة ويلز، الروائي المتألق؛ كما حمل، عبر مؤثراته الخاصة، إرهاصات لمستقبل سينما الخيال العلمي. لكن هذه اليوتوبيا الاجتماعية التي اتخذت طابع النذير، حين تعاقبت فيها الحرب العالمية والعودة إلى البربرية وارتقاء سلطة العقل، شكلت في الواقع ظاهرة عارضة في واحد من ميادين الخيال التخميني التأمّلي، الذي ظلّ حتى ذلك الحين حكراً على السينما الألمانية وحدها.

مع بدايات السينما الناطقة، طوّرت أمريكا إنتاجاً وفيراً، أميل إلى الواقعية الذرائعية (البراغماتية) والاستبصار العلمي، انقسم بصورة واضحة بين تأثيرين اثنين: من جهة تأثير السينما الانطباعية الألمانية المرتبط بمناهل إلهام أدبية، ومن أمثلته **فرانكنشتاين** جيمس ويل (1931, J.Whale)؛ **جزيرة الدكتور مورو** (*Island of Lost Souls*، إيرل سي. كنتون 1932, E.C.Kenton)؛ **دكتور جايكل ومستر هايد**، روبن ماموليان 1932, R.Mamoulian؛ **الرجل المَخفي**، ويل، 1933، الذي أفضى إلى سلسلة طويلة من شخصيات العلماء المعتوهين والوحوش، سرعان ما شاعت وباتت شخصيات نمطية، ومن جهة ثانية تأثير القصص المرسومة الشعبية، ومنها سيجري العديد من حلقات السلاسل مثل *Dick Tracy* (ألان جيمس وري تايلور، 1936) **وفلاش غوردون** (*Flash Gordon*، ف. ستيفاني، 1936) أو *Buck Rogers* (فورد بيب وس. أ. غودكايند، 1939).

أسهمت الحرب العالمية الثانية، ومن بعدها الحرب الباردة، في تجديد الموضوعات، بحيث جعلت من الخمسينيات فترة ازدهار غير مسبوقة لأفلام الخيال العلمي. في اليابان، أيقظ الرعب الذرّي الوحوش المنسية (**غودزيلا**، 1954 و*Rodan, 1956*، وكلاهما من إخراج إيشيرو هوندا *I.Honda*)، فيما حاولت أمريكا التطهّر من خوفها عبر استحضار التحوّلات الخلْقية التي تسببها الذرّة، كما في **الوحوش تهاجم المدينة** (*Them!*، غوردن دوغلاس، 1954)؛ *Tarentula*، (جاك أرنولد، 1955)؛ **الرجل الذي ينكمش** (أرنولد، 1957)، وتهديدات سكان الكواكب الأخرى بالهجوم على الأرض (**الشيء القادم من عالم آخر**، كريستيان نيبي 1951, Ch.Nyby؛ **حرب العوالم**، بايرون هاسكن 1953, B.Haskin؛ **هجوم الأطباق الطائرة** *Earth vs. the Flying Saucers*، فريد سييرز 1956, F.F.Sears)، ويتضاعف خطرها وتهديدها، عندما تخفي قبحها تحت عباءة المظهر الإنساني المألوف والباعث على الطمأنينة (**النيزك الليلي** *It Came from Outer Space*، أرنولد، 1953؛ *Invaders From Mars*، ويليام كاميرون منزيس، 1953؛ **غزو منتهكي حرمة القبور** *Invasion of the Body Snatchers*، د.سيغل 1956, D.Siegel). ومن كم الإنتاج الواسع، الذي كان في معظمه قليل الأهمية، برز فيلم **يوم توقفت الأرض** (روبرت وايز، 1951)، وفيه يغدو المخلوق الفضائي رسولاً للسلام والوئام

الكوني، وفيلم **الكوكب الممنوع** (ف. ماكليود ويلكوكس 1956, F.McLeod Wilcox)، الذي نجح في المزج بين المشهدية والموقف الجريء، المتمثل في جعل العقل الباطن بطلاً من أبطال الحدث. بالتوازي، جرى تجسيد غزو الفضاء سينمائياً بأسلوب أكثر واقعية بما لا يُقاس (**الوجهة القمر**، إيرڤين بيشيل 1950, I.Pichel؛ **غزو الفضاء**، بايرون هاسكن، 1955)، وغدا مشهد ما بعد المحرقة الذريّة موضوعاً لعدد من الأعمال منها: **الناجون الخمسة** (أرش أوبولر 1951, A.Oboler)، **الشاطئ الأخير** (*On the Beach*، ستانلي كرامر، 1959)، **ذعر العام صفر** (ري ميلاند 1962, R.Milland). في تلك الأثناء، انكفأ إنتاج سينما الخيال العلمي البريطانية نحو التلفاز بشكل رئيس، مع سلاسل مثل **دكتور هو**، **كاترماس** (*Quatermass*) و**السجين**، وبالمقارنة مع تلك السلاسل برز فيلما **قرية الملعونين** (وولف ريلا 1960, W.Rilla) و**الملعونون** (*These Are the Damned*، جوزيف لوزيه، 1963) كعملين استثنائيين.

مع نهاية الستينيات، ظهرت أعمال ثلاثة كانت كافية لإنعاش هذا النوع السينمائي، ورسم معالم التوجّهات المتاحة أمامه: **الرحلة العجائبية** (ريتشارد فليشر 1966, R.Fleischer) و**كوكب القردة** (فرانكلن شافنر 1967, F.J.Schaffne) ثم، وعلى وجه الخصوص، فيلم **2001، أوديسا الفضاء** (ستانلي كوبريك، 1968) وكان بمثابة البذرة التي أنبتت كل ملامح الإنتاجات اللاحقة: العودة إلى **أوبرا الفضاء**، القلق الناجم عن التطور التقني، التساؤل حول مكانة الإنسان في الكون، تجميع كل المعطيات العلمية المتوافرة، وتوخّي الدقة المتناهية في تنفيذ المؤثرات الخاصة.

والحقيقة أن هذا النوع عاش فترة أولية، تأثرت إلى حد كبير بالاضطرابات الفكرية التي شهدتها الستينيات، واستحضرت عوالم قمعية ومجتمعات متخلخلة (*THX1138*، جورج لوكاس، 1970 ؛ **البرتقال الميكانيكي**، ستانلي كوبريك، 1971؛ **الشمس الخضراء**، فليشر، 1973؛ **زاردوز** *Zardoz*، جون بورمان، 1974؛ *Rollerball*، نورمان جيڤيسون 1975, N.Jewison)، تحوم فوقها أخطار التلوث البيئي (*Silent Running*، دوغلاس ترومبول 1972, D.Trumbull؛ *Phase IV*، سول باس 1974, S.Bass). لكن سرعان ما تبيّن أن هذا النوع المنتعش قد غدا

أرضاً خصبة للتقانات السينماتوغرافية الجديدة (الخدع البصرية، الصور التي يصممها وينفّذها الحاسوب)، تقانات فتحت الباب أمام تجديد الخيالات التي نهلت من خزان الموضوعات الأكثر قِدماً: المخلوق الفضائي الشرير (*Alien*، ريدلي سكوت,1979؛ *The Thing*، جون كاربنتر، 1981)، والبطل الخارق (*Flash Gordon*، مايك هودجز، 1980؛ *Blade Runner*، ر. سكوت، 1982)، الرجل الآلي المتمرّد (*Mondwest*، مايكل كريشتون، 1973؛ **زُحَل** 3 *Saturn3*، ستانلي دونن، 1980)، الأوديسا الفضائية (*Star Trek*، روبرت وايز، 1979)، الرحلة عبر الزمن (**كان ذلك غداً** *Time After Time*، نيكولاس ماير، 1980) أو ملاحم الصراعات بين المجرّات (**حرب النجوم**، لوكاس، 1977). وإلى جانب هذه الإنتاجات الضخمة، التي جاءت لتعبّر عن عودة قوية وواضحة للتوجّه الهروبي والاستعراضي، ظهرت اهتمامات تجديدية بمسألة التواصل مع المخلوقات الفضائية العزيزة على ستيفن سبيلبيرغ (**لقاءات من النوع الثالث**، 1977؛ *E.T* ,1982) أو بالعوالم المعلوماتية (*Tron*، ستيفن ليسبيرغر، 1982؛ *War Games*، جون بادام، 1983).

تجدر الإشارة كذلك إلى أن أفلام الرعب القادم من الفضاء لم تتوقف بل استمرّ ظهورها الدوري. يكفي أن نذكر كيف أن الموضوع نفسه، الذي رأيناه عام 1957 في فيلم **غزو منتهكي حرمة القبور** (دون سيغل)، قد جرى تناوله من جديد عام 1978 من قبل فيليب كوفمان، وعام 1993 بتوقيع أبيل فيرّارا في *Body Snatchers*، وأخيراً عام 2007 على يد أوليفر هيرشبيغل في **الغزو**...

بدت الثمانينيات كأنها تعطي الأفضلية لجانب المشهدية والهروب. ها هو ذا جورج لوكاس، الذي لطالما ترك بصمة لا تُنسى على هذا النوع، سواء على مستوى المضمون (*THX1138*, 1970) أم الشكل (**حرب النجوم**، 1975)، ينسحب من عالم الإخراج ليستثمر أستاذيته في ميدان المؤثرات الخاصة، إذ أسهم عملياً في إنجاز كل الأعمال الأمريكية البارزة على مدى السنوات الأخيرة. وما من شك في أن السينما بلغت درجة مدهشة من الواقعية في هذا الميدان، بحيث باتت هذه الواقعية الهمّ الوحيد بالنسبة لكثير من الأفلام التي افتقدت إلى الإبداع،

أفلام حافظت كلها على قدر من الأهمية بسبب إنجازاتها التقنية وحسب. لكن ذلك العقد لم يخلُ من بعض الطموحات، تبدّت على وجه خاص في أعمال جيمس كاميرون، فلقد أرسى فيلم *Terminator* (1859) ومن بعده *Terminator2* (1989) ميثولوجيا جديدة وترميزات جديدة، وهذا ما فعله أيضاً عام 2009 حين «أعاد ابتكار» السينما ثلاثية الأبعاد من أجل فيلمه *Avatar*. ومن المفيد الإشارة إلى أن هذا الفيلم الأخير حمل رغبة واضحة في تلطيف شخصية البطل، وذلك للتعويض عن جانب العنف والسلبية الذي طغى على الـ *Terminator*. ولا ريب في أننا سنميل أكثر إلى الرشاقة البصرية والغنائية التي تميّز سينما كاميرون، وقد سطعت أيضاً في فيلم *Abyss* (1991)، في مقابل ذلك القبح العدواني الذي أظهره بول ڤيرهوڤن في *Total Recall* (1989)، الذي انتهى إلى ذبح موضوع بالغ الروعة، كتبه فيليب ديك (F.K.Dick). غير أن النجاح الأضخم تمثّل دون شك في فيلم **الحديقة الجوراسية** (*Jurassic Park*, 1993): نحن هنا أمام سيناريو وشخصيات شفّافة، على درجة عالية من البساطة، جعلت المشاهد يدخل عالم الفيلم كأنه يدخل مدينة للّهو، في سوق موسمية هدفها إثارة الرعب في أوصاله. **الحديقة الجوراسية** فيلم استباقي، يتنكّر للحاضر ويستمد من الماضي مؤثرات الرعب الخاصة به.

في موازاة ذلك استمر إنتاج السلاسل الفيلمية، سلاسل استعادت أحياناً أحداثاً سابقة، مثل ثلاثية **حرب النجوم** الجديدة (المسمّاة «البريلوجيا»[١] Prélogie، وهي كذلك من إخراج جورج لوكاس، 1999 - 2005) التي سردت حيثيات ظهور شخصية دارك ڤيدور[٢]. من جهة ثانية، بادرت الممثلة سيغورني ويڤر (S.Weaver) بنفسها إلى إنتاج فيلم مهم من سلسلة *Alien* وهو *Alien3* (ديڤيد فينشر، 1990)، وهي سلسلة باتت موضوعاتها تنحو أكثر فأكثر نحو التأكيد

---

(١) لفظة جديدة ابتُكرت للتمييز بين ثلاثيتي حرب النجوم القديمة والجديدة. وهي مركّبة من كلمتين، الأولى كلمة prequel، أي ماقبل التتمة (présuite)، والثانية trilogie أي الثلاثية. وكلمةprequel بدورها هي كلمة مركّبة من الاستهلال pré أي قبل، والاسم sequel أي تتمة. انظر المعنى الأعم لهذه الأخيرة في هامش لاحق (السلاسل التلفزيونية).

(٢) Anakin Skywalker أو Dark Vador، واحدة من الشخصيات الشريرة في سلسلة حرب النجوم التي ابتدعها جورج لوكاس عام 1977، في الثلاثية الأولى من هذه السلسلة (1977-1983).

على الجانب النسوي، وكانت في البداية تتناول مجموعة من الرجال، يعانون من تهديد مخلوق فضائي مخيف يلقى مصرعه في النهاية على يد امرأة. وكانت تلك حال *Alien2* (جيمس كاميرون، 1988) منذ وقت مبكر، هذا فيما لعب *Alien3* و4 (جان بيير جونيه 1997, J.P.Jeunet)، على وتر فكرة الأمومة والولادة، وجاءا بمثابة خاتمة طبيعية لذلك الجانب. وضمن مرتبة أكثر خفّة، يمكن أن نشير إلى نجاح سلسلة *X-Men*، التي بدأها بريان سينجر (B.Singer) عام 2000، واستندت إلى شخصيات بشر ممسوخين يتمتعون بإمكانات مذهلة، لكن الأهالي الآخرين لا يعيرونهم أي اهتمام يذكر، والجدير ذكره أن الأصل في هؤلاء الأبطال الخارقين يرجع إلى القصص المرسومة التي أصدرتها دار مارڤيل(١).

في التسعينيات، وفي مسار إلهامي آخر، يمكن أن نرجعه إلى فيلم ريدلي سكوت *Blade Runner*، شهدنا أيضاً برعمة واحد من أساليب الـ «التعبيرية الجديدة» في أفلام مثل *Dark City* (أليكس بروياس 1998, A.Proyas)، *The Truman show* (ب. ڤير 1999, P.Weir) و**أهلاً بكم في غاتاكا** (أندرو نيكول، وهو كاتب سيناريو الفيلم السابق، 1999)، ثم *Minority Report* (ستيڤن سبيربرغ، 2002) أو **بنو الإنسان** (ألفونسو كوارون 2006, A.Cuarón) الذي جاء أشبه بلوحة ذات نزعة مستقبلية حضرية توتاليتارية. أما ثلاثية *Matrix*، *Matrix Reloaded* و*Matrix Revolutions* (الأخوان(٢) ڤاشومسكي Wachowski، 1998 - 2003)، فقد مزجت بين تأثيرات متعددة ضمن أسلوبية استوحت كوريغرافيا أفلام الحركة الآسيوية، وغزت قلوب جمهور واسع من المراهقين.

الملاحَظ أن الخيال العلمي لم يثر اهتمام المنتجين الفرنسيين إلا لِماماً، هذا إذا استثنينا بعض الأعمال الكوميدية قليلة الأهمية، والفيلم اللافت **الرحلات**

---

(١) Marvel أو Marvel comics، من أكبر دور النشر الأمريكية المتخصصة بسلاسل القصص المرسومة Comic Books تأسست عام 1939 تحت اسم Timely Publication ومن ثم Timely Comics، وعنها صدرت السلاسل الفائقة الشهرة مثل سوبرمان وسبايدرمان وباتمان وآيرون مان و *X-Men*، التي انتقلت فيما بعد إلى السينما. اشترتها ديزني عام 2009.

(٢) أو الأختان ڤاشومسكي، بعد أن غيرا جنسهما.

الفلكية (*Coisières sidérales*، أندريه زڤوبودا 1942, A.Zwoboda**)**. غير أن هذا الاهتمام تزايد في الستينيات مع أفلام مثل المَرْسى (*la Jetée*، كريس ماركر 1962,)، الذي استوحاه تيري جيليام، عام 1995، في فيلمه **جيش الاثني عشر قرداً**، واستمر مع **ألفاڤيل** (جان لوك غودار، 1965)، و**فهرنهايت 451** (فرانسوا تروفو، 1966)، و**بارباريلا** (روجيه ڤاديم، 1967)، **وأحبك أحبك** (ألان رينيه، 1967) وفي وقت لاحق **الموت المباشَر** (برتران تاڤيرنييه 1979, B.Tavernier)، مالڤيل (كريستيان دو شالونج، 1981)، **والمعركة الأخيرة** (لوك بيسّون 1983, L.Besson**)**. هذا إلى جانب فيلمي التحريك الطويلين والنادرين من نوع الخيال العلمي، **الكوكب المهجور** (*La Planète suvage*، رولان توبور R.Topor ورونيه لالو 1973, R.Laloux) **وكرونوبوليس** (بيوتر كاملر 1983, P.Kamler**)**. وضمن نمط أكثر طفولية، يجدر أن نشير إلى إنتاج لشركة بيكسار، يعود إلى عام 2008، وهو فيلم *WALL.E*[(١)]. أما في بلدان أوروبا الشرقية، فمن اللافت أن إنتاج هذا النوع ظل متواضعاً جداً، برغم ما يمثله نمط الخيال العلمي في السينما من مقاربة اجتماعية ذات صبغة أيديولوجية شديدة الوضوح. وباستثناء **سولاريس** (1971) لأندريه تاركوفسكي، قلّما لاحظنا إنتاج أعمال مهمّة، ذلك أن الإنتاج السينمائي في تلك الدول كان يهتم بالجوانب الاجتماعية أكثر من التقنية، وبالجوانب التعليمية أكثر من المشهدية والاستعراضية.

من الواضح أن هذا النوع ظلّ نوعاً أنجلوساكسونياً بامتياز، وهذا ما تؤكده النسبة الطاغية من الأعمال الأمريكية والمبادرات البريطانية اللافتة، وفي فترة لاحقة، نهضة الإنتاج الأسترالي. ولو عدنا إلى الأمثلة التي قدّمها كل من الفرنسيين رونيه كلير ورونوار، وعلى وجه الخصوص ماركو فيرّيري (M.Ferreri) **(بذور الرجل** *la Semence de l'homme* ,1969، أو **حلم قرد**، 1978) لاتضح لنا أن «أوروبا اللاتينية» تميل أكثر إلى تصوير مستقبلها متستّراً بستار الحكاية أو المَجاز، وهو ستار أكثر تعقيداً، لكن أيضاً أكثر تقليدية.

---

(١) من المعروف أن هذا الفيلم هو من إنتاج وولت ديزني الأمريكية، ولا ندري لماذا جاء ذكره هنا ضمن الإنتاجات الفرنسية؟!

أفلام الرعب (Horreur):

نوع سينمائي يتموضع في مكان ما بين الفانتازيا وأفلام الدم (الـ **غور**، *gore*) [1] (ويشاركهما الميل إلى إظهار ما هو محظور أو لا يطاق). وسواء اختارت سينما الرعب أن تُظهِر الحدث المرعب كاملاً أم تمهّد له أم توحي به، فإنها تجعل المشاهد نهبة لمشاعر تتأرجح بين الخوف وإثارة الاشمئزاز. لكن هذا النوع يعتمد قبل كل شيء على الفعل البصري، سواء كان الحدث مرئياً بأم العين أم بالإيحاء، وليس في وسعنا الحديث عن وجود أدب رعب، مثلما نتحدث مثلاً عن أدب فانتازي.

ولئن كان فيلم الرعب يضع مشاهده في حالة ترقّب لما سيراه تالياً، في حالة من الرهبة، وفي الوقت نفسه من الهياج، ترقباً للصورة القادمة، فإنه لا يعطي الأفضلية لا للحبكة بحد ذاتها (على عكس الحال في السينما الفانتازية حيث هنالك على الأغلب آلية تحقيق تقود سلسلة الأحداث) ولا لتتابع مشاهد الرعب: لا يهتم بالفعل ومسبباته بقدر ما يهتم بكيفية تقديمه وتوقيت حدوثه (كيف ومتى سيتم ذبح كل هؤلاء الأشخاص؟). ولعل التركيز على هذه المَشاهد، والمزايدة عليها، يذكّرنا أحياناً بجانب الغروتسك[2] وغياب الجدّية الذي يميّز فيلم **الغور**، وهو الجانب الذي يتمظهر في المغالاة. لكن فيلم الرعب، مع

---

(١) The Gore، الأفلام الدموية التي تظهر تفاصيل عمليات الذبح والقتل والتمثيل بالجثث بكل وحشيتها وبشكل صريح على الشاشة.

(٢) Le Grotesque، نوع أدبي وفني يتميز بميله نحو المبالغة بما هو غريب وهزلي وكاريكاتوري. وهو أسلوب تزويقي ظهر في عصر النهضة. ويدلل اليوم على كل عمل يبدو غير مألوف ومثيراً للضحك، ويشوبه بعض الذعر. وغالباً ما يصعب تمييز أشكال الغروتسك لكثرة تنوعها. إنه نوع يزاوج بين المتخيّل اللامعقول والفانتازي والكاريكاتوري والغريب والشاذ وحتى المثير للاشمئزاز.

ذلك، ليس فيلماً يخلو من المقولة، برغم أن معارضيه لا يرون فيه على الأغلب أكثر من مجرد تكديس للعنف المجّاني: غالباً ما كنا نلمس في بعض هذه الأعمال تساؤلات ذات صبغة اجتماعية أو سياسية أو اقتصادية استبطانية موارِبة. في فيلم *Zombie*[1] لجورج روميرو (*G.Romero*, 1968)، على سبيل المثال، هنالك إشارة إلى دور المجتمع الاستهلاكي؛ كذلك في **مجزرة بالمنشار** (*The Texas Chainsaw Massacre*) لتوب هوبر (*T.Hooper*, 1974) إشارة إلى التحولات التي طرأت على القطاع الزراعي الغذائي؛ أو إلى أنفلونزا الطيور في Isolation لبيلي أو بريان (*B.O'Brien*, 2005).

لقد استطاع هذا النوع أن يجد لنفسه تعريفاً مميزاً مع مرور السنين وتَبدّل الأشكال السينماتوغرافية، وذلك من خلال مجموعة من الخصائص البصرية والسيناريوية المتواترة. إنه نوع حاضر في كثير من السينماتوغرافيا، سواء الأنجلوساكسونية منها (نيل مارشال *N.Marshall*، كريستوفر سميث *C.Smith*)، أم الأمريكية (إيلي روث *E.Roth*، روب زومبي *R.Zombie*)، والإسبانية (جس فرانكو)، أم الإيطالية (ماريو باڤا، داريو أرجنتو، لوشيو فولشي)، وأيضاً الفرنسية (ألكساندر أجا)، أو اليابانية (هيديو ناكاتا *H.Nakata*، تاكاشي شيميزو T.Shimiizu)، أحياناً بشكل دائم، وأحياناً أخرى في أوقات متباعدة. ويمكن تقسيمه إلى أصناف فرعية، منها فيلم التشريح (الـ *slasher*)[2]، ويقوم على وجود غول يقتل كل من يصادف في طريقه، كشخصية مايكل ماير في فيلم *Halloween* (جون كاربنتر، 1978)؛ ووالدة جيسون، ومن ثم جيسون في **يوم الجمعة** 13 (شين س. كوننغهام *S.S.Cunningham*, 1980)؛ أو فريدي في **مخالب الليل** (*A Nightmare on Elm Street*، ويز كراڤن *W.Craven*, 1984)؛ الصنف الثاني هو ما يمكن تسميته فيلم «**البقاء حياً**» (*Survival*) وتتمحور حبكته حول صراع مجموعة من الشخصيات ضد عدو مرئي أو متوار، من أجل

---

(١) أعتقد أن المقصود هو الفيلم المعروف «ليلة الأحياء الأموات» (*Night of the Living dead*).

(٢) أو المقطّع، من يقتل أو يشوّه أو يقطّع الجسد بآلة حادة.

بقائهم على قيد الحياة. وهنا، يمكننا أن نذكر **صيد الكونت زاروف** (إرنست شودساك، 1932)؛ **الخلاص** (*Delivrance*، جون بورمان، 1972)؛ *The Descent* (نيل مارشال، 2005)؛ ثم ما يسمَّى فيلم المخلوق عينه (الجسد يبدو جسد إنسان لكن ما بداخله لا يمت إلى الإنسان بصلة)، ويتفاوت بين أفلام «الأموات الأحياء» حيث يعود الأموات إلى الحياة ليأكلوا الأحياء مثل فيلم *Zombie* آنف الذكر، وأفلام **الاختطاف** *snatching* وفيها نرى كينونة ما تستحوذ على جسد إنسان (مستلبو الجثث *body snatchers*)، مروراً بأفلام التملّك أو الأجسام التي تسكنها الأرواح الشريرة (*Exorciste*، ويليام فريدكين *1973, W.Friedkin*) أو أفلام الأشباح (في السينما اليابانية على وجه الخصوص)؛ لدينا كذلك أفلام الوحوش، وفيها نرى مخلوقاً متوحشاً يهاجم البشر كما في **المخلوق الفضائي- المسافر الثامن** (*Alien*، ريدلي سكوت، 1979).

هنالك، في هذا النوع، العديد من الموضوعات النمطية المتواترة: الغابة بوصفها مسرحاً للمطاردات الليلية، تتكرر غالباً مثلها مثل المنزل، حيث ينبغي الاختباء (خاصة في الخزائن)، سواء كان منزل الضحايا أم على العكس منزل القتلة. ومن فيلم إلى آخر تتكرر لقطات تظهر أبواباً تنغلق من تلقاء ذاتها، وظلالاً لأجساد وأقدام، وأسلحة مُشهَرة فوق جسم الضحية. كما نميّز بعض المؤثرات الإخراجية، مثل تكوينة اللقطة التي تظهر الضحية وخلفه القاتل على وشك الانقضاض، أو ما يسمَّى الكاميرا الذاتية أو المرتبطة بالفاعل، سواء طابقنا بينها وبين الشر نفسه (الكاميرا التي تجتاز الغابة لتقترب من المنزل في فيلم *The Evil Dead*، سام ريمي، 1981)، أم بينها وبين الضحية في الأفلام المصوَّرة بكاميرا محمولة على الكتف، حيث يكون المشاهِد في موقع الضحية؛ وهذه طريقة في التصوير لا تخلو من التأثير، تسعى إلى تعزيز نوع من الشعور بالواقعية. وإلى جانب الكاميرا على الكتف، هنالك أيضاً بعض الأفلام، مثل **مجزرة بالمنشار** آنف الذكر أو **المنزل الأخير على اليسار** للويس كراڤن (1972)، جرى تصويرها على شريط من قياس 16 مم، وتم تكبيره إلى 35 مم، وهي طريقة أعطت الصورة شكلاً حبيبياً واضحاً وأضفت عليها لوناً «كامداً».

وغالباً ما تتعامل أفلام الرعب مع شخصيات المراهقين (وهم يشكلون القسم الأكثر شغفاً بهذا النوع بين فئات جمهوره)، وهنا تستعيد هذه الأفلام النمط نفسه من الشخصيات: فتى بهي الطلعة و/ أو فتاة حسناء؛ من النوع الذي يتملكه الخوف بسرعة أو من النوع الأرعن، فتى (أو فتاة) يفوق الآخرين فطنة... في وجه قاتل يرتكب جرائمه غالباً بطريقة آلية (وسواء كان هؤلاء القتلة من الموتى الأحياء، الزومبي، أم من نوع فريدي أو جيسون أم سواهم من الغيلان، فإنهم جميعاً يتحركون بخطوات بطيئة رتيبة، كأنهم آلات مسيّرة، لا أحد منهم يركض على الاطلاق، في حين نرى ضحاياهم يعْدون هرباً وبأقصى سرعة. لكنهم يدركونهم على الدوام). وإلى جانب التيمات الموسيقية المألوفة غالباً، هنالك أيضاّ موتيفات سمعية مرافقة لكل شخصية: الـ «اقتل، اقتل، اقتل» (kill، kill, kill) الذي يعلن قدوم جيسون، وأنفاس مايكل مايرز، وكذلك مخالب فريدي التي تكشط سطحاً ما. كذلك، نلاحظ أن هؤلاء القتلة صامتون في معظم الأوقات. لم نسمع جيسون يتكلم، ولا مايرز، ولا المخلوق العجيب في فيلم *Jeepers Creepers* (ڤيكتور سالڤا، 2001)، أو الوجه الجلْدي (Leatherface) في **مجزرة بالمنشار** برغم أنه يُصدر حشرجة ممَيزة. لكن فريدي يظل هو الاستثناء، فهو قاتل طريف وثرثار بكل معنى الكلمة. أما من طرف الضحايا، وبالأخص النسوة منهن، فإن ما يتكرر هو الصراخ. وغالباً لا يمتلك أولئك القتلة وجهاً مميزاً، أو أنهم يرتدون أقنعة (الوجه الجلدي، جيسون، مايرز) أو أنهم يُظهرون وجهاً مشوَّهاً (الحروق في وجه فريدي).

وأفلام الرعب هي من النوع الذي يستولد التتمّة، وهذه المنهجية تتناغم مع طبيعة تلك الأفلام بالذات. الحقيقة أن الغالبية العظمى من أفلام الرعب ليس لها نهاية، كأنها تترك المُشاهد على الوعد بأن الشر دائم الحضور، استمراراً لما يصنع الرعب في تلك الأفلام، أي مواصلة الأحداث المرعبة نفسها.

ويمكن لفيلم الرعب أن يتحول إلى كوميديا، بهذا القدر أو ذاك من الصراحة (*Evil Dead 3*، سام ريمي، ١٩٩٢؛ سلسلة *Chucky*؛ *Shaun of the*

Dead، إدغار رايت *E.Wright* ,2004)، وبمقدوره أن يجعل من ذاته موضوعه النظري: كانت تلك الفكرة العظيمة التي لعب عليها فيلم (*Scream* ,1996) من إخراج ويس كراڤن نفسه (أو آخر فيلم له من سلسلة فريدي: **فريدي يخرج من الليل** *New Nightmare* ,1995)، حين راح يعدّد بعض قواعد هذا النوع (إياك أن تغادر الغرفة قائلاً إنك ستعود، إياك أن تستلقي لتنام). وإذا أجملنا أكثر، يمكننا القول إن هذا النوع غالباً ما يكون ذاتي المرجعية، حيث نرى مثلاً شخصيات أحد أفلام الرعب تشاهد فيلم رعب آخر على شاشة التلفاز. ولكونه نوعاً بصرياً بالدرجة الأولى فإن فيلم الرعب يعتني عناية فائقة بالصورة، والمثال الأبرز رأيناه في فيلم *Diary of the Dead* لروميرو (2007) الذي رسم آفاقاً مستقبلية أمام إنتاج متكامل لسينما الرعب باستخدام الكاميرا المحمولة على الكتف، كأن هذه الكاميرا تؤدّي هنا دور شخصية تتابع الأحداث المرعبة، على الهواء مباشرة لحظة حدوثها (*Cloverfield*، مات ريڤز *M.Reeves* ,2008؛ أو فيلم [*Rec*]، باكو بلازا P.Plaza وخاومي بالاغويرو *J.Balaguero* ,1997).

السلاسل التلفزيونية (Séries télévisées):

لا شك في أن حملة النقد التي واجهها التلفاز منذ بداياته، قد أسهمت في حجب صلات القربى التي تجمع بين السينما والمسلسلات التلفزيونية. والحق أن هذه الأخيرة قد ورثت نماذج السرد السينماتوغرافية، في الوقت الذي تنامت فيه باضطراد أشكال التبادل بين وسيلتي الاتصال هاتين، سواء على المستوى الصناعي أم الفني.

منذ الخمسينيات، استلهمت المسلسلات أنواعاً من البنى السردية كما سبق وحدّدها كثير من الأفلام التي ظهرت في مطلع القرن العشرين. ما من شك في أن إنتاجات شركات إيكلير وغومون وباتيه هي التي أرست، في العقد الثاني من هذا القرن، أسس النماذج التنافسية للسلاسل والمسلسلات. فلقد ضمّت «السلاسل الفيلمية» التي أنجزها ڤيكتوران جاسّيه (**نِك كارتر ملك المخبرين**، 1908) ولوي فويّاد (**فانتوماس**، 1913 - 1914) مجموعة من الحلقات المستقلة على المستوى السردي (ست حلقات لنِك كارتر وخمس لفانتوماس)، بحيث شكلت استمرارية وجود البطل، أو الأبطال، الرابط الرئيس الذي جمع ما بين الأجزاء المختلفة. على عكس ذلك، جاءت «الأفلام على حلقات» (*Judex*، فوياد ,1917) وما سمّي في أمريكا بالـ «*Chapter plays*» مثل **أسرار نيويورك** (*The Exploits of Elaine*، لوي غازنييه ,1914) على شكل مجموعة من الحلقات غير المستقلة، أشبه بفصول الرواية. ولا ريب في أن ضخامة تلك القصص البوليسية أو المغامراتية، الغنية بالمفاجآت، التي كانت تتوجه إلى جمهور بالغ الاتساع، شكلت منهلاً من مناهل السلاسل الأمريكية بالشكل الذي نراها عليه اليوم.

حتى منتصف الخمسينيات، كان المسلسل (The Serial) في الولايات المتحدة يؤدي إلى حد ما دور المشذّب لأنموذج المسلسل السينماتوغرافي، من خلال تقديمه مجموعة من الحكايات مقسّمة إلى 12 أو 15 حلقة، لا تزيد مدة كل منها عن عشرين دقيقة، كانت تُعرَض بتواتر أسبوعي في قاعات السينما. كانت كل حلقة من حلقات *Drums of Fu Manchu* (جون إنغليش وويليام ويتني، 1940) أو *Mysterious Doctor Satan* (إنغليش وويتني، 1940) وكذا *Flash Gordon* (فريدريك ستيفاني، 1936) تنتهي عند لحظة على درجة فائقة من التشويق (*Cliffhanger*[١]) تضع البطل في موقف ميئوس منه، وتترك الجمهور في حالة ترقّب شديد للحلقة القادمة. وطبعاً، كان البطل ينجو من الموت في الدقائق الأولى من الحلقة التالية. وكما في المسلسلات التلفزيونية المعاصرة، كان نجاح المسلسل يستند أساساً إلى التوتّر الدرامي الذي تتبني عليه هيكلية الحلقات، وإلى حجم الابتكار في صياغة لحظات التشويق (الـ *Cliffhanger*) وحلولها. ومن الواضح أن المسلسل السينمائي الأمريكي، بتشويقاته، ومفاجآته التي لا حصر لها، إضافة إلى امتلاكه مفاتيح بعض الأنواع السينمائية (البوليسي، الويسترن، فيلم المغامرات)، هو الأب الحقيقي للسلاسل «الحلقاتية» التي نشاهدها اليوم، أمثال **مؤقّت 24 ساعة** (*24*، جويل سورناو J.Surnow وروبرت كوشرين 2001, R.Cochran)، أو *Lost* (جيفري ج. أبرامز 2010-2005, J.J.Abrams). ولم يتأخر التلفاز في الحقيقة عن إدراك مدى أهمية استيحاء تلك الحكايات التي تمتاز بشعبيتها وقلة تكلفتها. وهكذا، رأينا العديد من أبطال المسلسلات السينمائية يتابعون مغامراتهم على الشاشة الصغيرة: منذ عام 1949، تحوّل *The Lone Ranger* (إنغليش وويتني، 1938)، على سبيل المثال، إلى سلسلة تلفزيونية من 221 حلقة استمر عرضها حتى عام 1961.

في مواجهة الصعوبات التي عاشتها الصناعة السينمائية في الخمسينيات، لم تنخرط سوى قلّة من الشركات العملاقة (الميجورز) في إنتاج السلاسل لصالح التلفاز: الغالبية العظمى من تلك الشركات رأت أن وسيلة الاتصال هذه هي المسؤولة عن الأزمة التي يواجهها قطّاع السينما، وأحجمت تالياً عن الإنتاج

---

(١) انظر «**السلاسل الفيلمية**» و**المسلسل السينماتوغرافي**.

لمصلحتها. شركة ديزني كانت السبّاقة، إذ بادرت عام 1954 إلى إنتاج سلسلة *Disneyland*[١]، وهي عبارة عن أنطولوجيا بيعَت إلى قناة ABC. وقد شمل هذا البرنامج أكثر من 700 حلقة، بتقديم خاص من ديزني بالذات، وتضمّن أحياناً مسلسلات قصيرة منها *Davy Crockett, King of the Wild Frontier* لنورمان فوستر (1955) الذي نال نجاحاً كبيراً. زد على ذلك أن سلسلة *Disneyland* نفسها قد عرضت عدداً من المسلسلات (**زورو**، 1957 - 1959). إلى جانب ذلك، أبرمت قناة ABC اتفاقاً مع عملاق هوليوودي آخر، هو استديو وورنر (Warner)، أنتج لها برنامجاً استعراضياً أسبوعياً حمل عنوان *Warner Brothers presents*، وقد أطلق هذا البرنامج العديد من السلاسل الناجحة (من نوع الويسترن والبوليسي بوجه خاص): *Cheyenne* (روي هوغينز *R.Huggins*, 1955-1963)، *Maverick* (هوغينز، 1957 - 1962)، *77 Sunset Strip* (هوغينز، 1958 - 1964) وكذلك *Bourbon Street Beat* (تشارلز هوفمان، 1959 - 1960). هذه المسلسلات والسلاسل وفّرت لشركة وورنر إمكان التعويض عن فشل العديد من أعمالها السينمائية في الستينيات.

كان من الطبيعي أن تترافق أزمة الصناعة السينمائية وتنامي شعبية التلفاز مع ظاهرة انتقال المهارات والحرفيين (الممثلون والمخرجون والفنيون). وحاول بعض الممثلين، الذين كانت لهم شعبيتهم في السينما، أن يخطّوا لهم مسيرة مهنية ثانية في التلفاز، شأن لوسيل بيل التي أدّت، برفقة زوجها ديزي أرناز، بطولة أول مسلسل أُسريّ بنكهة كوميدية في تاريخ التلفاز (وهو النوع الذي كان يُسمّى *Sitcom*[٢])،

---

(١) انطلقت تحت اسم *Disneyland*، ثم عُرفت تحت اسم *Walt Disney's Wonderful World of Color*. وقد بدأ عرضها عام 1954 واستمر حتى عام 1990.

(٢) Sitcom، من الإنجليزية **Sit**uation **Com**edy، تسمية لنوع من الكوميديا ظهر في الولايات المتحدة، وتعني في الأصل المسلسل التلفزيوني، غالباُ الكوميدي، الذي تجري أحداثه في مكان واحد وديكورات لا تتبدّل والقليل من المشاهد الخارجية، مايقلل التكلفة إلى حد كبير، ولا تزيد مدة كل حلقة من حلقاته عن نصف ساعة، وغالباً ما يرافقها تسجيل مسموع للضحك. نذكر من الأمريكية الشهيرة منها *Friends*، *Seinfeld*، *The Big Bang theory*. انظر هامشاً لاحقاً ضمن فقرة الكوميديا الأمريكية.

(*ILove Lucy*, 1951-1957)، ثم (*The Lucy Show*, 1962-1968). في حين اشتغل كثير من الممثلين في الوسيلتين معاً: انتقل روبرت ستاك من فيلم *The Tarnished Angels* (دوغلاس سيرك، 1958) إلى مسلسل **النزيهون** (*The Untouchables*, 1959-1963). واستمر ذلك طوال العقود التالية، إذ لاحظنا في كثير من المناسبات، وسط الأسماء الكبيرة من أبطال المسلسلات الشهيرة في الثمانينيات، وجود نجم سينمائي ينهي مسيرته المهنية في التلفاز: بعد أدوارها اللافتة في أفلام هيتشكوك، هذه باربرا بيل جيدز (*B.Bel Geddes*) تؤدّي دور إيلي إيڤن في مسلسل **دالاس** (ديڤيد جاكوبس *D.Jacobs*, 1978-1991)، فيما شاركت جين وايمان، وكانت معروفة في أفلام سيرك وايلدر، في بطولة مسلسل **فالكون كريست** (*Falcon Crest*، إيرل هانر E.Hamner, 1981-1990). وقد جسّدت جوان كولينز دور المرأة الرهيبة أليكسيس كولبي في مسلسل Dynasty (إستير وريتشارد شابيرو *Shapiro. E&R, 1981-1989*)، وقد تفرّع عنه *The Colbys* (*Dynasty II*, 1985-1987) الذي جمع كلاً من شارلتون هيوستون وباربرا ستينويك. أما بيتر فولك (*P.Falk*)، الذي كان مشهوراً على الشاشة الكبيرة (تحديداً في أفلام كاسّاڤيتس وري)، فقد برع في تجسيد شخصية لا تُنسى هي شخصية المفتش **كولومبو** في المسلسل الذي حمل الاسم عينه (*Columbo*، ريتشارد ليڤينسون *R.Levinson* وويليام لينك *W.Link*، 1971-1978، و1989-2003). وفي فرنسا، أيضاً، تابع بعض من نجوم السينما مسيراتهم المهنية في مسلسلات تلفزيونية مرموقة: جان مورو وجيرار ديبارديو في المسلسلين القصيرين: **البؤساء** (2000) **والملوك الملعونون** (*les Rois maudits*, 2005)، وكاترين دونوف في **العلاقات الخطرة** (*les Liaison dangereuses*، خوسيه دايان، 2003).

وشهدنا في بعض الأحيان حركة معاكسة، حيث انتقل عدد من الممثلين الموهوبين، بدؤوا مسيرتهم في المسلسلات التلفزيونية قبل أن ينتقلوا إلى الشاشة الكبيرة، متسلّحين بجماهيريتهم: جيمس غارنر اشتُهر في مسلسل *Maverick*، وستيڤ ماكوين في **مطلوب حياً أو ميتاً** (*Wanted: Dead or Alive* لجون روبنسون، 1958 - 1961)، فيما أدّى كلينت استوود بطولة 217 حلقة من مسلسل رعاة البقر *Rawhide* (تشارلز ماركيز ويرن *C.M.Warren*, 1959-1966) قبل أن يغدو

نجماً سينمائياً بفضل أفلام سيرجيو ليوني ودون سيغل. ولا زالت المسلسلات التلفزيونية حتى يومنا هذا تمثل جسراً للمرور إلى الشاشة الكبيرة، التي لما تزل تتمتع بهيبة ثقافية ظل التلفاز نائياً عنها: بروس ويليز كان بطلاً لمسلسل **ضوء القمر** (*Moonlighting*، غلين غوردون كارون *G.G.Caron*, 1985-1989) قبل أن يمثّل في أفلام بلاك إدواردز وجون ماك تييرنان، كما لاقى جورج كلوني، في مسلسل *Urgences* (*ER*، مايكل كريشتون *M.Crichton*, 1994-2009)، نجاحاً مستَحَقّاً فتح له أبواب هوليوود.

منذ الخمسينيات لا يرى السينمائيون غضاضة في العمل من وقت إلى آخر لصالح التلفاز، وإخراج بعض حلقات المسلسلات. فقد أسهم كل من تي غارنيت (T.Garnett) وستيوارت هيسلر (S.Heisler) وكذلك جاك أرنولد (J.Arnold) في مسلسل *Rawhide*. ومؤخراً، أخرج مايكل أبتد (M.Apted) عدة حلقات من **روما** (جون ميليوس، ويليام ماكدونالد، برونو هيلر، 2005 - 2007) و *Boston Justice* (*Boston Legal*، ديڤيد كيلي *D.Kelley*, 2004 - 2008). لاحظنا، أيضاً، إقدام بعض السينمائيين على إخراج أجزاء من مسلسلات تلفزيونية، بصفتهم ضيوف شرف، كما فعل ستانلي دونن حين أخرج الاستعراضات الموسيقية في مسلسل **ضوء القمر**، أو كوانتان تارنتينو الذي أخرج إحدى حلقات *Urgences* وحلقتين من **الخبراء** (*CSI*، أنطوني زويكر *A.Zuiker*, 2000). ويجدر بنا التذكير بأن العديد من السينمائيين بدؤوا مسيرتهم المهنية في المسلسلات التلفزيونية قبل أن يكرّسوها للسينما: روبرت ألتمان (R.Altman) في مسلسل *Maverick* أو *Alfred Hitchcock Presents*[١]، أو ستيڤن سبيلبرغ وجوناثان ديم مع **كولومبو**، وغيره العديد من المسلسلات. لمدة طويلة، ظل مخرجو السينما البارزون يحجمون عن الانخراط في الأعمال التلفزيونية، باستثناء قلّة منهم. وكان ألفريد هيتشكوك رائداً

---

(١) (1955-1962)، وهوعبارة عن مجموعة من الحلقات غير المترابطة تغطي موضوعات عن الجريمة والرعب والدراما والكوميديا، وأدّى فيه هيتشكوك نفسه، كما أخرج عدداً من حلقاته. وقد جاء في 266 حلقة، مدة كل منها 25 دقيقة.

فطناً، لمّا اختار أن يُنتج ويقدّم بنفسه أنطولوجيا **ألفريد هيتشكوك يقدّم** (1962 - 1955)، ويُخرج 17 حلقة من حلقاتها. وفي هذا الميدان شكّل ديڤيد لينش (*D.Lynch*) بدوره حالة استثنائية، فلقد جاء *Twin Peaks* (مارك فروست وديڤيد لينش، 1990 -1991) ليمثل حالة فريدة من نوعها، نفّذها مخرج سينمائي مرموق، اكتسب صفة المخرج المؤلّف، بإخراج سلسلة تلفزيونية على درجة عالية من الطموح. لكن منذ ما يقرب الخمسة عشر عاماً، جاءت حيوية بعض المخرجين المنتجين (جود أباتوف *J.Apatow* وجيفري ج. أبرامز على وجه الخصوص)، وكذا بعض كتّاب السيناريو (بول هاغيس *P.Haggis*) لتمحو كثيراً من معالم الحدود الفاصلة بين السينما والمسلسلات التلفزيونية. وعليه، برز ج.ج. أبرامز مؤلفاً لمجموعة من المسلسلات التي نالت شعبية نادرة (*Lost, Alias*, 2001 - 2006)، ومنتجاً لأفلام حصدت كثيراً من النجاح (*Cloverfield*، مات ريڤز *M.Reeves*, 2008)، ومُخرجاً للجزء الثالث من **مهمة مستحيلة** (*Mission Impossible3*, 2006). سبيلبيرغ نفسه ألّف بعض الأنطولوجيات (*Amazing Stories*, 1987-1958) والمسلسلات القصيرة (*Band of Brothers*, 2001).

منذ مطلع الخمسينيات جرى اقتباس العديد من الأفلام وتحويلها إلى سلاسل متلفزة، وبالمقابل جرت الاستفادة من مسلسلات تلفزيونية في كتابة سيناريوهات أفلام سينمائية طويلة، كما شهدنا سلاسل سينمائية تعيد تناول بعض الأعمال التلفزيونية الناجحة. وهكذا، حاولت سلسلة *Captain Video* (سبنسر بينيت *S.Bennet* ووالاس غريزل *W.Grisell*, 1951) أن تعيد توليف سلسلة قديمة تعود إلى بدايات التلفزة الأمريكية، وهي سلسلة *Captain Video and His Video Ranger* (جيمس كاديغان *J.L.Caddigan*, 1955-1949)، لتصوغها على شكل مسلسل سينمائي. وليس ثمة ما يثير الاستغراب في هذه النزعة القديمة التي تشهد اليوم نجاحاً غير مسبوق، إذ إن السينما والتلفزيون كانا على الدوام في بحث دؤوب عن «القصة الجيدة»، قصة سبق لها أن لاقت استحسان جماهير القرّاء أو المشاهدين.

هذه الانتقالات بين التلفاز والسينما فتحت الباب على مصراعيه أمام بروز ظاهرة الاستنساخ (الريميك *Remakes*) السينمائي لسلاسل متلفزة، على نحو ما جرى مع *Twin Peaks* (لينش، 1992)، الذي جاء استنساخاً لاحقاً، وفي الوقت نفسه شكّل ما نسمّيه **التمهيد السابق** (Prequel)[١] للسلسلة المعروفة بالاسم نفسه. وهنالك عدد من الأفلام السينمائية الطويلة جاءت استمراريةً لسلاسل تلفزيونية شعبية قديمة، مثل *Mission: Impossible* (بروس غيلر *B.Geller*، 1966 ثم 1973)، *Charlie's Angels* (إيڤان غوف وبن روبرتز، 1976-1981)، *The Avengers* (سيدني نيومان، 1961 - 1969)، *Miami Vice* (أنطوني ييركوڤيتش، مايكل مان، 1984 - 1990)، *Starsky and Hutch* (ويليام بلين، 1975 - 1979)، *Bewitched* (سول سيكس *S.Sacks*, 1964-1972). وتتزايد اليوم باضطراد ظاهرة اقتباس السلاسل التلفزيونية الناجحة إلى السينما: *The X-Files* (كريس كارتر، 1993 - 2002) وقد اقتُبِس سينمائياً عام 1998، و*Sex and the City* (دارن ستار، 1998 - 2004) عام 2008، وكذلك *The Simpsons* (مات غرونينغ، 1989) عام 2007. السلاسل الفرنسية أيضاً جرى استنساخها سينمائياً: **ألوية النمر** (*Les Brigades du tigre*، كلود ديسيبّي *C.Desailly*, 1974) تم تحويله إلى السينما عام 2006، و**بيلفيغور** (*Belphégor* ، كلود بارما,1965) عام 2001.

بالمقابل، رأينا في حالات عدّة حدوث الظاهرة المعاكسة: *Buffy the Vampire Slayer* (جوس ويدون *J.Whedon*, 1997-2003) جاء **تتمة** (Sequel) (وفي الوقت نفسه استنساخاً *Remake*) للفيلم الطويل الذي كتبه ويدون نفسه وأخرجه فران روبل كوزوي (*F.R.Kuzui*) عام 1992. وبالطريقة نفسها جرى

---

(١) الاستنساخ السابق أو التمهيدي Prequel لعمل أدبي أو مسرحي أو سينمائي معيّن يعني مجموعة الأحداث التي سبقت ومهدت لأحداث هذا العمل الأصلي. بمعنى أنه عكس التتمة. فبالنسبة للجزء الرابع من سلسلة حرب النجوم على سبيل المثال نقول إن كلاً من الخامس والسادس هو تتمة، أما الأول والثاني والثالث فهي سابقة أو تمهيدية (*Prequel*). انظر هامش سابق (سينما الخيال العلمي).

اقتباس *Terminator, The Sarah Connor Chronicles* (جوش فريدمان *J.Friedman,* 2009-2008) عن فيلم جيمس كاميرون (1984)، و *Stargate SG-1* (جوناثان غلاسنر *J.Glassner* وبريد رايت *B.Wright*, 2007-1997) عن فيلم *Stargate* (رولاند إميريخ *R.Emmerich, 1994*). واليوم، صارت شركات إنتاج السلاسل والأفلام السينمائية تنتمي غالباً إلى التجمعات الصناعية نفسها، وصار بإمكان هذه الأخيرة زيادة أرباحها بالشكل الأمثل، عن طريق تحويل فيلم سينمائي طويل تمتلك حقوقه إلى سلسلة تلفزيونية. هذه الممارسات، التي باتت مألوفة، غدت واحدة من خصائص الثقافة المعاصرة، وما تمتاز به من نزوع طبيعي نحو التكرار والاستنساخ والاقتباس، وهي ممارسات تعبّر بوجه خاص عن تزايد التبادلات ما بين السينما والسلاسل التلفزيونية، سواء على المستوى الصناعي أم الفني.

السلاسل الفيلمية (Séries):

زمرة من الأفلام، لكل منها سيناريو مختلف عن الآخر، لكنها تتشارك نفس البطل أو الأبطال، وتخضع في بعض الحالات إلى هيكليات سردية، كوميدية أو درامية، متقاربة. هذا يعني أنه يمكن للجمهور مشاهدة كل فيلم على حدة، وهذا ما يميزها عن المسلسل السينمائي، حيث كل حلقة تستدعي الأخرى. غير أنه غالباً ما جرى الخلط بين التسميتين، خصوصاً وأن لهما على ما يبدو الأصل نفسه، الذي يرجع إلى مسلسل *Nick Carter* لڤيكتوران جاسّيه (بين 1908 و1911، وقد تناول هذا المخرج الفرنسي مغامرات التحرّي نيك كارتر عبر مجموعة متتالية من الأفلام، كل منها مستقل عن الآخر، مستنداً إلى عدد من المنشورات المترجمة عن الأمريكية). أي أننا كنا أمام سلسلة فيلمية لا مسلسل (أو أفلام على حلقات). وتعود السلاسل الفرنسية الأكثر شهرة إلى لوي فوياد (*«Bébé»*, 1910-1919؛ *«Bout de Zan»*, 1912-1919؛ **«فانتوماس»** 1913 - 1914) وجان دوران (*«Onésime»*, 1910-1914) وماكس ليندر (*M.Linder*) (*«Max»*). وفي إيطاليا أحيا إيميليو جيوني (*E.Ghione*) شخصية *«Za-la-Mort»* عام 1916. غير أن أمريكا كان لها الحصة الأوفر، فبعد *«Mr.Jones»* لغريفيث (*D.W.Griffith*, 1908-1909)، صفّق الجمهور طوال سني العقد الثاني من القرن العشرين لمجموعة من السلاسل: *«Broncho Billy»*, 1907 -1915، *«Bunny»* (بطولة جون بونّي، 1912 - 1914)، *«Billy»* (مع بيلي كويرك، 1912 -1913)، *Calamity Anne* (لألان دوين *A.Dwan*، مع لويز ليستر، 1912-1914)، *«Fatty»* (مع روسكو أربوكل، 1913-1917)، *«Ambrose»* (مع ماك سوين، 1914-1915)، *«Sweedie»* (مع والاس بيرين ,1915 – 1914).

أما سلاسل الأفلام الطويلة فقد تضمنت، بوجه خاص، في عهد الصامت، «*The Cohens and Kellys*» (وقد استمر بنجاح إلى ما بعد قدوم الناطق) وعلى مدى الثلاثينيات والأربعينيات عدداً وفيراً من أعمال الكوميديا الأسرية («*Andy* Hardy»، «*Henry Aldrich*»، «*Blondie*»)، والألهيات القريبة من البورلسك («*The Bowery Boys*»، «*Ma and Pa Kettle*»)، والدراما التشويقية («*Charlie Chan*»، «*Crime Doctor*»، «*Philo Vance*»، «*The Saint*»، «*Sherlock Holmes*»، «*The Thin Man*»)، والمغامرات الغرائبية («Tarzan»، «*Jungle Jim*»، «*Bomba*»)، والويسترن (« *Hopalong Cassidy*»، «*The Cisco Kid*») والميلودراما الطبية («*Dr.Kildare*»، «*Dr.Christian*»)، حتى السلاسل التي تناولت عالم الحيوان («*Francis*»). هذا ويمكننا أيضاً، من جانب معيّن، أن نُلحق بهذا النوع مجموعات أفلام **دراكولا** و**فرنكنشتاين** و**الرجل المخفي** و**المومياء**، وكذلك الأفلام التي دارت حول الكلب ليسّي، أو المجموعة الشهيرة ...*Road to*، التي أنتجتها شركة بارامونت، وأدّى بطولتها بينغ كروسبي وبوب هوب ودوروثي لامور، على الرغم من أنها لا تشكل سلاسل بالمعنى الحرفي. ونجد ضمن النوع نفسه بالطبع مجموعات أفلام **مابوز** الألمانية و**ماشيستي** الإيطالية و**المونوكل** (*le Monocle*) الفرنسية، كما يمكن أن نضيف إليها أيضاً أبطال الرسوم المتحركة (بوباي، ميكي، دونالد، مستر ماغو، جيرالد ماك بوينغ- بوينغ، إلخ.)

سلسلة طرزان:

شخصية بطل الغابة الأسطوري، التي ابتكرها الروائي إدغار رايس بوروس (*E.R.Burroughs*) عام 1911. شخصية كانت موضوعاً لأكثر من 15 ألف قصة مصوّرة، وبضع مئات من الحلقات الإذاعية. طرزان كان نجماً لـ 46 فيلماً، جسّد شخصيته فيها من الممثلين، على التوالي أو على التناوب، كل من: إيلمو لينكولن (وسنشير إليه فيما بعد بـ *E.L*)، جين بولار (*G.P*)، بيرس ديمسي تيبلر (*P.D.T*)، جيمس بيرس (*J.P*)، فرانس ميرّيل (*F.M*)، جوني ويسمولر (*J.W*)، بوستر كراب (*B.C*)، هرمان بريكي (*H.B*) المعروف ببروس بينّيت، غلين موريس (*G.M*)، ليكس باركر (*L.B*)، غوردن سكوت (*G.S*)، دينيس ميلر (*D.M*)، جوك ماهوني (J.M)، مايك هنري (*M.H*)، رون إيلي (*R.E*)، مايلز أوكيف (*M.O.K*)، كريستوف لامبير (*C.L*)، وكاسبير ڤان دين (*C.V.D*). طرزان كان أيضاً بطلاً لستة مسلسلات تلفزيونية (اثنان منها بالرسوم المتحركة)، وأربعة أفلام تحريك طويلة، والعديد من الأعمال المنقولة (حتى لواحد من الأفلام الإباحية الطويلة)، بالإضافة إلى عدّة استنساخات من مختلف الجنسيات (كاسبا، بومبا، بروبا، زيمبو، طرزاك، تاغيار، كرزان، إلخ).

الأفلام: **طرزان عند القرَدة** (*Tarzan of the Apes*، إخراج: س. سيدني، 1918، بطولة: *E.L*)؛ *Romance of Tarzan* (ويلفرد لوكاس، *1918, E.L*)؛ *The revenge of Tarzan* (هـ. ريڤير، *1920, G.P*)؛ **ابن طرزان** (ريڤير، *1920, P.D.T*)؛ **مغامرات طرزان** (ر.ف.هيل، 1921, E.L،[مسلسل])؛ **طرزان والنمر الذهبي** (ج. ب. ميغوان، *1917, J.P*)؛ *Tarzan the Mighty* (ج. نلسون وري تايلور، *1928, F.M*)؛ **طرزان النمر** (هـ. ميري، *1929, F.M*)؛ **طرزان الرجل القرد** (و.س.ڤان ديك، *1932, J.W*)؛ **طرزان المقدام** (ر.هيل، *1933, B.C*)؛ **طرزان ورفيقته** (س. جيبونز وج. كونواي، *1934, J.W*)؛ **مغامرات طرزان الجديدة**

(إ.كول وو.ف. ميكغاو، *H.B* ,1935)؛ *The Capture of Tarzan* (ج. ميكي، *J.W* ,1939)، وهو فيلم لم يُعرَض؛ **هروب طرزان** (ر.ثورب، *J.W* ,1936)؛ **انتقام طرزان** (د. روس ليدرمان، *G.M* ,1938)؛ *Tarzan and the Green Goddess* (كول، *H.B* ,1938 [نسخة مكثّفة عن **مغامرات طرزان الجديدة**، باستخدام العديد من مشاهد هذا الفيلم])؛ **طرزان يعثر على ابن** (ثورب، *J.W* ,1939)؛ **كنز طرزان السرّي** (ثورب، *J.W* ,1941)؛ **مغامرات طرزان في نيويورك** (ثورب، *J.W* ,1942)؛ **انتصار طرزان** (و.ثيل، *J.W* ,1943)؛ *Tarzan's Desert Mystery* (و.ثيل، *J.W* ,1943)؛ **طرزان والأمازونيات** (ك. نيومان، *J.W* ,1946)؛ **طرزان والمرأة الفهد** (ك. نيومان، *J.W* ,1946)؛ **طرزان والصيّادة** (ك. نيومان، *J.W* ,*1947*)؛ *Tarzan and the Mermaids* (ر. فلوري، *J.W* ,1948)؛ **طرزان والينبوع السحري** (لـ. شوليم، *L.B* ,1949)؛ **طرزان والفتاة المستعبَدة** (شوليم، L.B ,1950)؛ Tarzan's Peril (ب.هاسكن، *L.B* ,1951)؛ *Tarzan's Savage Fury* (س.إندفيلد، *L.B* ,*1952*)؛ **طرزان والمرأة الشيطانة** (نيومان، *L.B* ,1953)؛ *Tarzan's Hidden Jungle* (هـ. شوستر، *G.S* ,1955)؛ *Tarzan and the Lost Safari* (ب.همبرستون، *G.S* ,1957)؛ **معركة طرزان من أجل البقاء** (س. ليسّر، 1958, *G.S*)؛ **أكبر مغامرات طرزان** (ج. غيليرمن، *G.S* ,1959)؛ **طرزان الرجل القرد** (ج.نيومان، *D.M* ,1959)؛ **طرزان الرائع** (ر. دي، *G.S* ,1960)؛ **طرزان في الهند** (غيليرمن، *J.M* ,1962)؛ **تحديات طرزان الثلاثة** (دي، *J.M* ,1962)؛ **طرزان ووادي الذهب** (دي، *M.H* ,1966)؛ **طرزان والنهر الكبير** (دي، *M.H* ,1967)؛ **طرزان وابن الغابة** (ر.غوردن، *M.H* ,*1968*)؛ *Tarzan's Jungle Rebellion* (و. ويتني، *R.E* ,1970 محصلة منتجة فيلمين تلفزيونيين])؛ *Tarzan's Deadly* Silence (ر.ل. فرند، [*R.E* ,1970 ناتج منتجة فيلمين تلفزيونيين])؛ **طرزان الرجل القرد** (ج. ديريك، *M.O.K* ,1981)؛ **غريستوك، أسطورة طرزان ملك القردة** (هـ.هيدسون، *C.L* ,1984)؛ **طرزان والمدينة المفقودة** (كارل شنكل، *C.V.D* ,1997).

أفلام الغرب الأمريكي (الويسترن Western):

أفلام تجري أحداثها غربي أمريكا الشمالية في زمن المستوطنين الروّاد. ولعلّه تعريف لا يخلو من بعض الالتباس المتعمَّد، لكن أهميته تكمن في كونه يشير تماماً إلى أن الغرب هنا يشكل مسألة ذات بعد جغرافي وآخر تاريخي، وهما معياران يربطهما بالطبع تأثير متبادل. وكل تعريف للويسترن ضمن حدود أضيق من هذا سيقود في الواقع إلى مضاعفة الاستثناءات من دون طائل. فعلى المستوى الجغرافي، من الواضح أنه لا يمكننا الركون إلى الحدود الحالية للولايات المتحدة وحسب. ثمة أفلام مثل *North West Mounted Police* (س.ب. دوميل *C.B.De Mille*, 1940) أو **ڤيرا كروز** (ر. ألدريش *R.Aldrich*, 1954)، وهما فيلمان تقع أحداثهما في كندا والمكسيك على الترتيب، لكنهما مع ذلك ينتميان دون أدنى شك إلى هذا النوع، حتى ولو كانا يكشفان عن وجود قدر من الغرائبية (الإكزوتية) تتخفّى أحياناً في ثناياه، وهذا أمر غير مستغرب لأن الغرب، بالتعريف، هو «حدّ من الحدود». أما تاريخياً، فليس في وسعنا استبعاد فيلم مثل **الممر الكبير** (*Northwest Passage*، ك. ڤيدور، 1939) من هذا النوع، وهو فيلم تعود أحداثه إلى ما قبل حرب الاستقلال؛ ولا ما أسميناه «الويسترن المعاصر»، مثل **الشجعان يعانون الوحدة** (ديڤيد ميلر *D.Miller*, 1962)، حتى وإن كنا هنا أيضاً أمام حالات قصوى، حتى لو كانت الغالبية العظمى من أفلام الويسترن تجري أحداثها في الفترة ما بين 1860 و1890، على وجه التقريب (على هذا الصعيد سنلاحظ لاحقاً أن الويسترن قد ناله بعض التطور). ولا شك في أن تحديد الموقع، الغرب حصراً، ليس بالأمر الثابت بل هو موقع يتغير مع تغير الفترة التاريخية. وعليه، فإن فيلم **على خطى الموهاوكس** (*Drums Along the Mohawk*، جون فورد ,1939) يظل فيلم ويسترن، على الرغم من أن أحداثه تقع في القسم الذي يُعرَف اليوم بشرق الولايات المتحدة، وتعود

إلى نهاية القرن الثامن عشر. ولئن كانت بعض أفلام الويسترن تلعب على خط الحدود الدقيق والأقرب إلى الخط الحقيقي (لاسيما حدود منطقة الريو غراند بين تكساس والمكسيك) فإن أفلاماً أخرى، وعددها ليس بالقليل ابداً، تستمد موضوعها بالذات من فكرة توسّع تلك الحدود وقابليتها للتعديل، من اكتساب الأراضي التي كانت تعود ولو اسمياً إلى دولة اسبانيا، ثم إلى المكسيك (**النهر الأحمر**، هوارد هوكس، 1948؛ **ألامو**، جون وين، 1960). نحن إذاً في حاجة إلى الحد الأدنى من المنظور التاريخي: ينبغي الأخذ في الحسبان أن الغرب في بداية القرن العشرين كان يبدأ من شيكاغو، وأن العديد من عناصر الويسترن التقليدية، لا سيما منها ما يتعلّق بالملابس والطعام، لا تزال حية في تكساس وأريزونا وكولورادو.

وبصفته واحداً من الأنواع السينماتوغرافية، لا يقل الويسترن قِدماً عن السينما الأمريكية نفسها. فلقد ظل فيلم **الهجوم على القطار السريع** (إي.س. بورتر *E.S.Porter*, 1903) ولمدة طويلة يُعَدُّ أول فيلم ويسترن، بالإضافة إلى أنه مثال مبكر عن التقطيع (الديكوباج) السردي الحقيقي في السينما. غير أن ويليام ك. إيفرسون رأى في فيلم بورتر «أول ويسترن يتخذ شكلاً يسهل التعرف إليه»، دون أن يغفل الإشارة إلى «علائم» الويسترن التي ظهرت منذ 1898 (حتى إنه بإمكاننا العودة إلى عام 1894 وتسجيلات بوفالو بيل وأنّي أوكلي التي جرت بوساطة كينيتوسكوب إديسون). حتى بداية العشرينيات، تميّز الويسترن بإنتاج غزير، لا نعرف منه كثيراً في يومنا هذا، ضمّ شرائط قصيرة، وعروضاً موجزة بسيطة، وشخصيات شديدة النمطية. ومنذ ذلك الوقت المبكر، اشتُهر العديد من المخرجين في هذا النوع، نذكر منهم بوجه خاص توماس هـ.إينس (*T.H.Ince*)، وبعض الممثلين الذين جسّدوا شخصيات «نمطية»، مثل جيلبرت م.أندرسون (في شخصية برونشو بيلي) وتوم ميكس، وويليام س.هارت (ريو جيم). وعبر التمثيل في أفلام الويسترن، أو إخراج أفلام الويسترن، تمرّس العديد من المخرجين، ممن نالوا شهرة واسعة في فترات لاحقة، على «تكريس نهجهم». هكذا أدار ألان دوين (*A.Dwan*)، بدءاً من 1911، الممثل جاك ويرن كيرّيغان في عدد

كبير من الأفلام بطول بكرة أو اثنتين. وفي واحدة من هذه الشرائط، بدأ هنري هاثاوي (*H.Hathaway*) مسيرته الفنية كممثل. كذلك فعل جون فورد، الذي سيغدو المعلّم بلا منازع في هذا النوع، حين بدأ ممثلاً تحت إدارة أخيه فرانسيس، قبل أن يُخرج عام 1917 فيلم **من أجل ولده** (*The Soul Herder*)، الذي يعدّه بمنزلة فيلمه الأول، وفيه أدار للمرة الأولى الممثل هاري كيري (الذي سيشارك معه فيما بعد بتمثيل 25 فيلماً)؛ في هذا الفيلم، جسّد كيري شخصية اللص المطارَد في الصحراء، الذي يعدّل سيرته من خلال رعاية فتاة يتيمة؛ ونلمس فيه إرهاصاً لشخصية **ابن الصحراء** (*Three Godfathers*)، الفيلم الذي أهداه فورد، بعد ثلاثين عاماً، إلى «ذكرى هاري كيري، النجم الساطع في أول قبة سماوية للويسترن».

انسحب ذلك، في تلك الفترة، على سينمائيين لم ترتبط أسماؤهم اسمهم عادة بهذا النوع، مثل بورزاج (*Borzage*)، أو أولئك الذين لم يخوضوا غماره لاحقاً إلا لماماً، مثل دوميل (*De Mille*) الذي حمل فيلمه الأول عنوان **زوج الهندية** (*The Squaw Man*, 1941). غريفيث (*Griffith*) بدوره لم يستهن مطلقاً بالويسترن (*The Yaqui Cur*, 1913)، لكن إذا تركنا جانباً فيلم **من أجل الاستقلال** (*America*, 1924)، نلاحظ أنه لم يلبث أن تخلّى عنه بدءاً من عام 1914 (أي عندما كان في أوج عطائه)، ليركز اهتمامه في المقام الأول على إبراز التقاليد «الجنوبية» من خلال الفيلم التاريخي والأفلام الريفية، ولم يكترث تالياً لمنح الويسترن أوسمة التكريم وإضفاء هالة النبل عليه.

لكن العشرينيات وفّرت للويسترن، كما لغيره من الأنواع الأخرى، فرصة تكريس نفسه بفضل تزايد طول الأعمال وإتقان تقنية التصوير. هذه المواصفات مجتمعة منحت الويسترن واحدة من خصائصه التي ستظل ترافق معظم إنتاجاته، ونقصد بها البعد الملحمي، وهنا تتناغم عظَمة المناظر مع إحساس بحجم الرهان التاريخي لأمّة تصنع كينونتها من خلال تواصلها مع الأراضي التي احتلّتها واستوطنتها. وخير ما يمثل هذا النمط الملحمي هو فيلم **قافلة نحو**

الغرب (*The Covered Wagon*، جيمس كروز *J.Cruze* ,1923) حيث نلتقي من جديد ج. وارين كيرّيغان (مع 3000 كومبارس بينهم 1000 هندي)، وكذلك **الحصان الحديدي** (جون فورد، 1924)، الذي يحكي قصة مؤسسة الخطوط الحديدية (Union Pacific Railroad)، وأيضاً، مع بداية الناطق **درب العمالقة** (*The Big Trail*، راوول وولش ,1930) الذي روى قصة فتح طريق أوريغون(١)؛ وقد جرى تصويره بقياس 70 مم على أيدي فريق ضم 14 مصوراً، ولعب بطولته جون وين، ولم يكن بعد معروفاً.

غير أن أدب **درب العمالقة** لم يلق النجاح، وقد لوحظ عموماً أن الويسترن رفيع المستوى قد عانى الأمرّين في بداية السينما الناطقة (يجدر برغم ذلك الإشادة بفيلم **الصبي بيلي** لكينغ ڤيدور عام 1930، وقد صُوّر أيضاً بالـ 70 مم، وكذلك *The Square Man* لدو ميل عام 1931، وهو استنساخ لأفلامه القديمة من عامي 1914 و1918). فلقد تبين أن ضخامته بحد ذاتها، ونوعيته الملحمية، غريبتان عن ذهنية الثلاثينات، التي كانت تميل إلى الثرثرة والأجواء المدينية. في المقابل، كانت أفلام السلسلة باء (B) تعيش ربيعاً مزهراً. في البطولة «رعاة بقر محببون»، جين أوتري وروي رودجيرز، ومطيتاهما، على الترتيب «شامبيون» و«تريغر»؛ ومن هذه «الخلطة» العجيبة لا ننسينّ أفلام الويسترن الموسيقية (أوبرا الأحصنة «*horse opera*») التي أُوكلت بطولتها إلى ممثلين من أصول أفريقية، مثل فيلم **هارليم في البراري** *Harlem on the prairie* (سام نيوفيلد *S.Newfield* ,1938)، بعنوانه الذي لا يخلو من الدلالة. وهذا الفيلم هو مثال، من المئات من الأمثلة التي تؤكد استحالة الفصل بين الأنواع السينمائية بجدار عازل؛ كذلك يمكننا الإشارة إلى اقتحام راعي البقر حدود نيويورك

---

(١) وهو الطريق الرئيس الذي يجتاز السلاسل الجبلية الصخرية ليبلغ مختلف المناطق التي تقع على ضفاف نهر الميسيسيبي وصولاً إلى منطقة الأوريغون في أقصى الغرب الأمريكي، بين المحيط الهادي والجبال الصخرية. وهو الطريق الذي سلكه المستوطنون الرواد في القرن التاسع عشر.

منذ 1917 (*Buckink Broadway* لفورد، مع هاري كيري)، أي قبل خمسين عاماً من فيلم **شريف في نيويورك** (*Coogan's Bluff*، لدون سيغل *D.Siegel*، 1968) مع كلينت إستوود. ولعل ما يبرر ذلك أيضاً هو أننا نستذكر الويسترن (وكذا أفلام العصابات) ما إن نلمح أيقونة ما من أيقوناته المميّزة: حصان، قبعة، سلاح ناري، سوط... وتكثر التلميحات إلى الويسترن في الأفلام الموسيقية، فمثلاً في كوريغرافيات بوسبي بيركلي (*B.Berkeley*) (*Whoopee* ,1930؛ *In Caliente* ,1934؛ *Girl Crazy* ,1943؛ **روز ماري**، 1954). أما أفلام الـ « *horse operas*» فسوف تستمر حتى الخمسينيات وقدوم التلفاز.

في تلك الأثناء، سيلقى الويسترن الجيد اعترافاً واضحاً، ويشهد تطوراً مذهلاً. نذكر في هذا الصدد، عام 1936، **كشّافو تكساس** لڤيدور، وعام 1937، **مغامرة بوفالو بيل** لدو ميل؛ ثم، وبدءاً من عام 1939، جاءت الانطلاقة الحقيقية، وطُرِحَت موضوعات بالغة التنوّع: ترافَق استعراض تاريخ الروّاد، في فترة شهدت ولادة الوعي بالهوية الوطنية (**الممر الكبير** لڤيدور، **على خطى الموهاوكس** لفورد)، مع رفع كوستر [(١)] إلى مصاف الأبطال (**الهجوم الخارق** *They Died with Their Boots On*، وولش، 1941) ومع النسخة الجديدة من ملحمة الخط الحديدي (*Pacific-Express*، دو ميل ,1939)؛ كما تناوبت وجهة نظر قاطع الطريق صاحب القلب الكبير (*Jesse James*، هنري كينغ ,1939) مع وجهة نظر الشريف (*Frontier Marshall*، ألان دوين ,1939). وعاد فورد ليتألّق في النوع الذي بدأ مسيرته فيه، وترسّخت مهارته، رغم أن **الخيّالة الخارقون** (*Stagecoach* ,1939، الذي صنع نجومية جون وين، أخيراً، بعد فشل **درب العمالقة**)

---

(١) الجنرال جورج أرمسترونغ كوستر (G.A.Custer) (1839-1876)، جنرال أمريكي في فرق الخيالة، اشتُهر بمآثره في أثناء الحرب الأهلية، ويُعد واحداً من الشخصيات العسكرية الأمريكية البارزة في الحرب ضد الهنود في القرن التاسع عشر. وفي هذا الصدد قيل إنه عُرف بالمذابح التي ارتكبها بحق هؤلاء الهنود. وقد حيكت عنه العديد من الأكاذيب والمبالغات في بطولاته، وتناوله كثير من الأفلام الأمريكية. وقد قتل في معركة Little Bighorn، وفيها أبيد جيشه على أيدي تحالف لعدد من القبائل الهندية.

لا يخلو من بعض النزعة الأكاديمية؛ ومن خلال استخدام اللون، أبرز **على خطى الموهاوكس** أو **الممر الكبير**، صبغتهما الملحمية ليفتحا الباب أمام تطور هذا النوع في نهاية الأربعينيات وعلى مدى الخمسينيات.

لن يغفل أي تحليل نقدي اجتماعي، مهما كان سطحياً، عن ملاحظة ذلك التوازي الذي نشأ بين نهضة الويسترن وبين الشعور الجمعي والوطني، نهضة رافقت إعلان «العهد الجديد» (*The New Deal*)[١] والإحساس بتنامي الأخطار في أوروبا. هنالك من قال إنه كان شعوراً وأحاسيس غامضة بعض الشيء، لكنها، وربما لهذا السبب بالذات، انتشرت عموماً بشكل واسع. على العكس، سببت الحرب بحد ذاتها انحساراً جديداً لهذا النوع، قبل أن يعود إلى الظهور مع نهايتها، ليتسم الآن بشعور استبطاني بعيد عن النزعة الاعتدادية التي سادت الأربعينات. وهكذا قدّم فورد تحفة التقاليد الشعبوية، التي كانت ترى في مجتمع الغرب الأمريكي النموذج المصغّر لأمريكا، ونعني فيلم **المطاردة الجهنمية** (*My Darling Clementine*, 1946)، مع هنري فوندا في دور ويات إيرب[٢]. (بالمناسبة لا نملك إلا أن نسجّل هنا هذا الاعوجاج «الحماسي» شبه الممنهج الذي مارسته الترجمة الفرنسية لعناوين أفلام الويسترن الأمريكية، اعوجاجاً قاد إلى معاني معاكسة تماماً مع أفلام مثل **المطاردة الجهنمية** وعنوانه الأصلي **عزيزتي كليمانتين** [*My Darling Clementine*] أو **الهجوم البطولي** بديلاً عن **كانت تضع شريطاً أصفر** [*She Wore a Yellow Ribbon*]). ورأينا كيف

---

(١) وهو الاسم الذي أطلقه الرئيس الأمريكي فرانكلن روزفلت على برنامجه السياسي الذي طرحه لمحاربة تأثيرات الأزمة الاقتصادية في الثلاثينات، وهدف إلى دعم الطبقات المعدمة وتنشيط الاقتصاد الأمريكي الذي كان قد وصل حد الدمار مع انهيار عام 1929.

(٢) *Wyatt Earp* (1848-1929)، هو في الأصل صياد لبقر الوحش الأمريكي ومقامر. تسلّم منصب مارشال في أكثر من مدينة أمريكية، وغدا فيما بعد واحداً من رجال السياسة والحزب الجمهوري. وقد اشتهر بمشاركته في تبادل لإطلاق النار مع جماعة منافسة برفقة أخويه. جاء هوليوود والتقى بالعديد من الممثلين الذين شاركوا في أفلام الويسترن، ومنهم جون وين. ظهر كثير من الأفلام السينمائية والتلفزيونية والقصص المصورة استلهمت جوانب من سيرته الذاتية.

سينحصر ذاك المجتمع الرمز، حصراً، في فرق الخيّالة، في الثلاثية المكوّنة من **مذبحة حصن أبّاتشي** (1948)، وجاء نسخة مقنّعة إلى حد ما، حملت هذه المرّة رؤية نقدية لقصة الجنرال كوستر، ثم **الهجوم البطولي** (1949) وأخيراً **ريو غراند** (1950). نحن هنا أمام شعور جمعي متوطّد، بل إنه تجسّد، إذا صح القول، من خلال تشكيل الممثلين والمساعدين الذين عملوا مع فورد خلية شبه أسَريّة: جمعت، من فيلم إلى آخر، جون وين، وورد بوندن جاك بينيك، بن جونسون، هاري كيري الابن، ڤيكتور مكليغلين الذي كان رقيباً اسكوتلندياً أو إيرلندياً في جيش المملكة المتحدة في الهند، وتبنّى أنموذجه هذا في فرق الخيّالة الأمريكية.

في ذلك الوقت بالذات، أنجز فورد **ابن الصحراء** (*Three Godfathers* ,1948، وهو استنساخ عن فيلمه السابق **الرجال الموسومون** *Marked Men* ,1919). وإذا استثنينا التجديد المتمثل في إدخال التكنيكولور، ينتابنا شعور عند هذا الفيلم بأننا أمام نوع ثابت لا يتغير، أمام صورة للغرب ثابتة إلى يوم القيامة، وقد يكون الإتقان الفني والأسلوبي قد ساعدا في ذلك. لكن إذا أمعنّا التفكير فسنلاحظ أن الأمر مختلف تماماً: أفلام الويسترن التي أخرجها فورد تتقصّد الإيحاء بأنها نمطية إلى أبعد الحدود، لكن الصورة التي تعطيها للغرب (التي شاء روبرت ويرشو *R.Warshow* أن يعدّها صورة تجميلية مثالية) ظلت مثاراً للجدال، ولم تلق الإجماع. في مقابل كلاسيكية فورد، سيقف عنف كل من كينغ ڤيدور الشهواني، المتلألئ والباروكي (**صراع تحت الشمس** *Duel in the Sun* ,1947)؛ وفي مواجهة غنائيته المنطلقة، ستقف الصرامة الإخراجية لهنري كينغ (**الهدف الإنساني** *The Gunfighter* ,1950)، وويليام ويلمان (*W.Wellman*) (**الحادث الغريب** *The Ox-Bow Incident* ,1943؛ **المدينة المهجورة** *Yellow Sky* ,1948) أو هنري هاثَوي (**الهجوم على عربة البريد** *Rawhide* ,1951)؛ وفي مقابل ميله إلى الشعائر الاجتماعية، حتى عندما تكون شخصياته شخصيات تائهة مُقتلَعة من جذورها، ستبرز الشخصانية الأكثر تطرّفاً، بل لنقلْ الفوضوية عند مخرج مثل هوارد هوكس (الذي لا يرفض الرفاقية لكن شعور الانتماء إلى الجماعة لطالما ظل عنده شعوراً يافعاً): **النهر الأحمر** (1948) و**الأسيرة ذات العينين الفاتحتين** (*The Big Sky* ,1952).

على مستوى الموضوع، نلاحظ بروز، ليس فقط الجانب الشبقي (**المنفي** *The Outlow*، هوارد هيوغز *H.Hughes* ,1943؛ **صراع تحت الشمس**)، بل أيضاً التحليل النفسي (**وادي الخوف** *Persued*، وولش ,1947، حيث لا يخفى تأثير الفيلم الأسود). أما الموقف من الهنود فقد تبدّل: عدنا من جديد ننظر إلى«المتوحش» نظرة تأخذ في الحسبان ثقافته واعتزازه بنفسه. جرى ذلك عبر صيرورة تطوّر بطيئة بدأت مع **مدخل الشيطان** *Devil's Doorway* (أنطوني مان *A.Mann* ,1950) و**السهم المكسور** (ديلمير ديڤيس *D.Daves* ,1950) وانتهت، بعد العديد من الانعطافات والرجوع إلى الوراء، قرابة عام 1970 مع *Little Big Man* (أرتور بن، 1970) و**الجندي الأزرق** (رالف نيلسون R.Nelson ,1970). في غضون ذلك سيغتني الويسترن المناصر للهنود بعدد من الأفلام أهمها **هوندو رجل الصحراء** (جون.ڤ. فارّو *J.V.Farrow* ,1953)، (*Bronco Apache*، روبرت ألدريش ,1954)، **تازا ابن كوشيز** *Taza, fils de Cochise* (دوغلاس سيرك *D.Sirk* ,1954)، *Willie Boy* (أبراهام بولونسكي *A.Polonsky* ,1969)... لكن لم يخْلُ ذلك من بعض الالتباسات: الغالبية العظمى من الممثلين كانوا من البيض؛ يجسّدون في أغلب الأحيان شخصيات خلاسية؛ كما يجري إبراز الهندي «الطيب» الذي يبدي استعداده للتعاون مع البيض، في مقابل الهندي «السيئ» الذي يريد الحرب. هذا الارتقاء البطيء للنزعة الإنسانية المعاصرة، يعيد الارتباط مع الأصول الأولى للويسترن، حيث كان يُنظَر إلى الهندي على أنه المتوحش الطيب، أكثر من كونه مخلوقاً دموياً يضع العراقيل، من دون سبب، في وجه التقدّم الحضاري. ولعلّ بعض الأفلام التي احتفت بعلاقة الحب البريئة بين رجل أبيض وفتاة هندية، مثل **ما وراء الميسوري** (*Across the Wide Misouri* ويلمان ,1951) و**الأسيرة ذات العينين الفاتحتين**، وكذلك **نهر غرامياتنا** (*The Indian Fighter*، أندريه دوتوث *A.De Toth ,1955*)، إنما كانت تسترجع الأجواء «البدائية» لأفلام قديمة مثل *The Yaqui Cur* لغريفيث أو *The Squaw Man* لدو ميل. والحقيقة أن هذه الأفلام تُعَدُّ من أفلام ما قبل الويسترن، تجري أحداثها في زمن صيادي الحيوانات، أي زمن المبادلات التي كانت تتم بين الهنود وعدد محدود من البيض، وليس فترة الغزو والحروب الكبيرة ضد الهنود.

وأياً كان الأمر، فإن تساؤلات الويسترن **الصريحة** حول العنصرية هي ظاهرة حديثة نسبياً، يمكن أن نرجعها إلى نهاية الأربعينات، وقد جاءت ضمن حركة أكثر اتساعاً اتجهت نحو ما وصفه أندريه بازان (*A.Bazin*) بالمافوق الويسترن أو الويسترن الأسمى (*sur-western*): «الويسترن الذي ربما قد خجِل من بقائه متخشّباً منغلقاً على نفسه، وراح يبحث عن مبرر لوجوده، عبر توسيع اهتماماته لتشمل قضايا ذات طابع جمالي أو سوسيولوجي، أخلاقي، نفسي، سياسي، أو جنسي». صحيح أنه تعريف فضفاض، لكنه يشير بوضوح كافٍ إلى تلك النزعة التي ظهرت في الخمسينات، وسَعت إلى استغلال الويسترن إطاراً لصراعات ذات طابع اجتماعي أو أخلاقي ليست من صلب هذا النوع (هذا لا ينفي أن إنسان الغرب يتمتع تقليدياً ببعض الصفات الأخلاقية، كالاستقامة والإيجاز، إلى جانب المكملات المادية). لقد غدا الويسترن، إلى حد ما، بمثابة ذريعة. وهذه النزعة بدأها فيلم **الحادث الغريب** (*The Ox-Bow Incident* ويلمان 1946,) وبلغت ذروتها، وفق بازان، مع **القطار يصفّر ثلاث مرات** (*High Noon*، زينمان *Zinnemann* ,1952) ومع **رجل الوديان المفقودة** (*Shane*، جورج ستيفنس *G.Stevens* ,1953)، ولا شك في أنها حضرت كذلك في **الصيد الأخير** (*The Last Hunt*، ريتشارد بروكس *R.Brooks* ,1956) و**السهول الشاسعة** (*The Big Country*، ويليام ويلر *W.Wyler* ,1958)، وفي **قطار غَن هيل الأخير** (جون ستورجس *J.Sturges* ,1959) أو أيضاً في *Warlock* (إدوارد دميتريك *E.Dmytrik* ,1959) و**صراع في الوحل** (*These Thousand Hills*، ريتشارد فليشر *R.Fleischer* ,1959)، وهي من دون أدنى شك أفلام ويسترن تحمل مقولة واضحة، بغض النظر عن مزاياها الخاصة.

إن مجرد لجوء المخرجين، على تعدد مشاربهم، إلى «استخدام» الويسترن بهذه الطريقة، يدلل بالطبع على شعبيته. وعلى خلاف أعمال الأربعينات، والتي غالباً ما كانت منغلقة محصورة، جاءت أفلام الخمسينات في معظمها بالألوان، وأغلبها على شاشة عريضة، وأعادت بذلك الارتباط مع تقليد ظهر في الثلاثينيات، لكن بصورة متواترة، وجسّدته فكرة الاستحواذ على الفضاء عبر الوسائل السينمائية

حصراً (أي كردّة فعل على قدوم التلفاز). وفي هذا الصدد، يجدر التأكيد على الطابع التجديدي الذي حمله **صراع تحت الشمس**، مع الإشارة إلى أن تسمية «ما فوق الويسترن» التي أطلقها بازان بذكاء، كانت تنسحب أيضاً على أفلام تحمل قيماً جمالية ومشهدية مؤكَّدة. وعليه، فإن كل أفلام الويسترن رفيعة المستوى، ولا سيّما منها أفلام الخمسينات، كانت تتضوي تحت هذا التعريف؛ ونخص بالذكر أفلام أنطوني مان (على صعيد القيم الجمالية) وتلك التي أخرجها ديلمر ديڤيس (على صعيد خطابها الإنساني). فلقد تمكّن الأول، بمساعدة الممثل جيمس ستيوارت وكاتب السيناريو بوردن شيس وتقانة السينماسكوب، من بناء أعمال متماسكة قوية وجميلة (**الطُعْم** *The Naked Spur*, 1953؛ **أنا مغامِر** *The Far Country*, 1955؛ **رجل السهول** *The Man from Laramie*, 1955)، برغم أننا نميل إلى اعتبار فيلمه **رجل الغرب** (1958)، مع غاري كوبر، تحفته السينمائية الحقيقية. أما الثاني فقد قدّم أفلام ويسترن أريَحية خصبة وغنائية، مثل **العربة الأخيرة**[١] (1956)، و**ثلاث ساعات وعشر دقائق لبلوغ يُوما** (1957)، وكذا **تلّة المشانق**[٢] (أيضاً مع غاري كوبر متقدّماً في العمر، 1959).

تنطبق تسمية بازان أيضاً على أعمال المخرجين نيكولاس ري (*N.Ray*) وأوتو بريمنغر (*O.Preminger*)، على الأقل من الجانب الجمالي، مع أن كليهما جاء من الفيلم الأسود. وهي أعمال استثمَرت، بطريقة أخّاذة، الشاشة العريضة والألوان وعدداً من النجمات «الأسطوريات» الغريبات تماماً عن الويسترن، مثل جون كروفورد (**جوني غيتار**، ري، 1954) وماريلين مونرو (**النهر بلا عودة**، بريمنغر، 1954). هنا اتخذ الويسترن بعداً جديداً بكل معنى الكلمة، وكان **ملاك الملعونين** (*Rancho Notorious*, 1952) لفريتز لانغ، مع مارلين ديتريش فاتحة هذا المسار.

غير أن كل ذلك لا يمثّل في الحقيقة سوى القسم الطافي من جبل الجليد، ذلك أن إنتاجات السلسلة باء لم تتوقّف على الإطلاق، بل ارتفعت سويتها مع العديد من الأفلام، التي جاءت مبنية بصورة منطقية حول شخصية بطلها

---

(١) *The Last Wagon*.

(٢) *The Hanging Tree*.

«النجم»، مثل راندولف سكوت، المتحذلق صاحب الوجه الخالي من أي تعبير (وقد أدّى دور ويات إيرب في *Frontier Marshall* لدوين)، أو الجامد وعديم الشأن، أودي مورفي، وهو «الجندي الأمريكي الذي نال أكبر عدد من الميداليات التكريمية في الحرب العالمية الثانية»، وكذلك روري كالون. وقد اشتغل كثير من المخرجين على هذا النوع بتصميم واضح، وصنعوا أحياناً أفلاماً جديرة بالتقدير؛ نذكر منها، من دون ترتيب، رودولف ماتيه (*R.Maté*) (**الآفاق البعيدة**، 1955؛ **أرض لا ترحم** *Three Violent People*, 1956)، وديڤيد بَتلَر (*D.Butler*) (**المطاردة استمرت سبعة أيام** *The Command*, 1954) وجوزيف نيومان (*J.Newman*) (**صاعقة الأبّاتشي** *A Thunder of Drums*, 1961) وهاري كيلر (*H.Keller*) (**دروب الغروب السبعة** *Seven Ways from Sundown*, 1961) وإدوارد لودڤيغ (*E.Ludwig*) (*The Gun Hawk*, 1963)، وغوردن دوغلاس (*G.Douglas*) (*Rio Conchos*, 1946) وجورج مارشال (**وادي البارود** 1958, *The Sheepman*، وهو ويسترن كوميدي)...

كانت فترة 1950-1965 فترة ازدهار مذهل، سمحت للعديد من المخرجين الحقيقيين بتكريس حضورهم، مع مراعاة الضوابط التي فرضتها طريقة الإنتاج الغزير، على الأقل ظاهرياً. أكان بود بويتيتشر (*B.Boetticher*) (الذي أدار راندولف سكوت في العديد من الأفلام، كتبها بورت كندي، وتميّزت بنجاعة شديدة أقرب إلى التبسيطية)، أم أندريه دو توث (*A.De Toth*) (*Thunder Over the Plains*, 1953؛ **الخيّالة المنفيون** *Day of the Outlaw*, 1959)، أم إدغار أولمر (*E.Ulmer*) (**قاطع الطريق** *The Naked Dawn*, 1955، وهو ويسترن مكسيكي) أو جاك تورنور (**لعبة خطرة** *Wichita*, 1955)، حتى صامويل فولر (Fuller) (**حكم السهام** *Run of the Arrow*, 1957؛ **أربعون قاتلاً**[1]، 1957). في تلك الأثناء، بدا كأن «شيوخ المهنة» قد أعادوا ارتباطهم مع إلهام بداياتهم، واستمروا في إغناء هذا النوع: ها هو ذا ألان دوين يقتبس برت هارت (**الزواج سيتم غداً**

(١) *Forty Guns*.

(*Tennessee’s Partner* ,1955)، ويوقّع هنري كينغ **براڤادوس** (*Bravados* ,1958)؛ فيما يقدّم وولش، وبطلاقة متأنّقة، **القُساة** (*The Tall Men* ,1955) و**الملك وأربع ملكات**، 1956)، وهوارد هوكس، بإتقان منهجي (**ريو براڤو**، 1959)، وكذلك هنري هاثاوي، بتصميم (**أبناء كاتي إيلدر**، 1965). من جانبه، عبّر فورد، وبطريقة مؤثِّرة، عن تطور النوع على مستوى الموضوع: هنا بلغ التعارض بين الحضارة والتوحّش حدّاً بدا فيه كأنه بات معكوساً (*Cheyenne Autumn* ,1964)؛ مثله مثل موسى عند تخوم الأرض الموعودة، يبادر المجتمع إلى نبذ رجل الغرب، بحيث يحرمه من الاستمتاع بعملية تحويل الصحراء إلى جنة خضراء، وهو الأمر الذي أسهم في صنعه (**الرجل الذي قتل ليبرتي ڤالنس**، 1962، وفي وقت أبكر، **سجينة الصحراء** *The Searchers* ,1956، وهو الفيلم المفتاحي لمجمل أعماله).

من المتفق عليه عادة أن الأنواع السينمائية الهوليوودية قد تعرّضت لأزمة حادّة، تقريباً في مطلع الستينات. ولم يكن الويسترن في مأمن من تلك الأزمة، رغم ما شهده من تطوّر وبرغم الإعلان عن موته مرّات ومرّات. «ونحن نرى الويسترن ينعى الغرب اعتقدنا أنها نعوة الويسترن» (ج.ل. لوترا)[١]. لكن لا يسعنا مع ذلك إلا الإقرار بحقيقة مفادها أن صور الموت والشيخوخة تزايدت منذ بداية الستينات، في وقت ازداد فيه تمسّك المخرجين بـ .«فضح أوهام» هذا النوع، والأجدر القول «نزع الهالة الأسطورية» عن هذا النوع. وتعزز هذا التوجّه من خلال اختفاء أفلام الويسترن من «السلسلة باء»، وهي الأفلام التي كانت أكثر احتراماً لأنماطه المعتادة، حيث حلّت محلّها الآن المسلسلات التلفزيونية (*Bonanza*، *Gunsmoke* وغيرهما) والأعمال التي كانت تُصنَع في الشينيشيتا[٢] (وربّ قائل إن ظاهرة «الويسترن سباغيتي» قد شكّلت بدورها عرَضاً آخر من أعراض أفول هذا النوع، لكننا نذكّر هنا بأن محاكاة الويسترن في أوروبا ليست ظاهرة جديدة، وإنما تعود، في فرنسا بوجه خاص، إلى عام 1910 وفيلم *Arizona*

---

(١) J.L.Leutrat، ناقد فرنسي، صاحب كتاب «الويسترن» (Le western) (1998).

(٢) مدينة السينما قرب روما (انظر **الشينيشيتا**).

Bill[١]). والنتيجة أن تشكيلة الويسترن الهوليوودي الواسعة باتت تقتصر على أفلام «ما فوق الويسترن» وحسب (حتى أفلام مونتي هيلمان *M.Hellman* لا تناقض هذه القاعدة إلا ظاهرياً فقط)، أو لنقل على أعمال مشحونة بـ «الرسائل» وغالباً بالحنين، حيث الوفاء لقوانين النوع أو لبعض الممثلين يأتي بحد ذاته ليعزّز الانطباع بالشيخوخة. وكمثال على ذلك، سبق وذكرنا غاري كوبر، لكن هنالك أيضاً جويل ميكري *McCrea* وراندولف سكوت في **إطلاق نار في السييرّا** *Ride the High Country* (سام بيكنباه *1962, S.Packinpah*) وروري كالون في **حامي قانون الغرب** *The Gun Hawk* (إدوارد لودڤيغ، 1963)، وكذلك شارلتون هستون في *Will Penny* (توم غرايز *1968, T.Gries*)، روبرت ريان وويليام هولدن في *The Wild Bunch* (بيكنباه، 1969)، وهولدن في **رجلان في الغرب** *Wild Rovers* (ب.إدواردز *1971, B.Edwards*)، وجون وين أخيراً في **آخر العمالقة** *The Shootist* (دون سيغل، 1976).

هؤلاء الممثلون المتقدّمون في السن، الذين يجسّدون رجل الغرب، إنما كانوا يرمزون إلى الموت، لكنهم أيضاً كانوا يشيرون إلى الرغبة في إبرازهم رجالاً مثاليين، وفي ذلك تعارض مع الرغبة في نزع الهالة الأسطورية عنهم، تلك الرغبة التي وجدت تعبيرها بطريقتين على الأقل. بالنسبة للعصر «الكلاسيكي»، كنا نبحث عن حقيقة «تاريخية» عارية، مجرّدة من بهرجة الأسْطَرة: نذكر في هذا الصدد فيلمي **الأعسر** لأرتور بِن (1958) و**بيلي الأبله** (*Dirty Little Billy*) لستان دريغوتي (*1972, S.Dragoti*)، وكلاهما يتحدّث عن «الصبي بيلي»[٢]؛ ولاحقاً أخرج أرتور بن نفسه **الرجل الفتى** (*1970, Little Big Man*،

---

(١) فيلم أمريكي من إخراج بات هارتيغن (P.Hartigan).

(٢) Billy the Kid. والمعروف أن بيلي هذا كان فتى يمتهن قطع الطرق، واشتهر بمهارته في استعمال المسدسات. يُعتقد أنه عاش ما بين عامي 1859 و1881. قُتل في ريعان شبابه على يد الشريف بات غاريت (P.Garrett) الذي نشر فيما بعد كتاباً تحت اسم الحياة الحقيقية لبيلي الولد (The Authentic Life of Billy the Kid) لاقى رواجاً كبيراً وأطلق أسطورة بيلي. فيما بعد انتشرت روايات وإشاعات متعددة حوله وقيل إنه قتل 21 شخصاً، أي بعدد سنوات عمره، كما استلهم شخصيته العديد من الأفلام.

وفيه رأينا كيف تعرّضت شخصية الجنرال كوستر، ليس للانتقاد وحسب، كما جرى في **حصن أباتشي**، بل كانت أيضاً عرضة للهزء والسخرية والاتهام بارتكاب المجازر؛ كذلك في فيلم **بوفالو بيل والهنود** لروبرت ألتمان (1976) حين خضعت شخصية الكولونيل كودي[١] لمعاملة مماثِلة، برغم الأداء اللافت لبول نيومان. لكن في العديد من الحالات بدا كأن مصداقية هذه الأعمال لا تزيد كثيراً عن مصداقية تلك التي سبقتها، من حيث إنها جاءت لتقلب الأنماط السائدة بدلاً من تقويضها. ومن جهة ثانية لوحظ ميل واضح نحو الابتعاد عن سنوات 1860-1890 ودفْع الأحداث لتقترب من بداية القرن العشرين، وفي هذا عدد من الميّزايا. هنالك أولاً شعور باكتشاف شيء جديد، ذلك أنه قلّما جرى التطرّق إلى هذه الفترة على الشاشة؛ إلى جانب الشعور بأن الغرب، في أعين أوروبا ومناطق شرق الولايات المتحدة، لم يعد يرمز للمستقبل بقدر ما بات رمزاً للماضي، وهو شعور يعكسه ذلك التجاور المتنافر بين الغرب والتقنيات الحديثة (الدرّاجة في **بَتشْ كاسيدي والصبي**، جورج روي هيل *R.Hill*, 1969، والسيّارة في **المَدعو كيبل هوغيو** *The Ballad of Cable Hogue*، سام بيكنباهو ,1970). أخيراً، جرى التركيز على أن الغرب ما كان بمعزل عن تأثيرات «الأيديولوجيا المُسيطِرة» للقوى العظمى، ولا سيّما الولايات المتحدة، ولم ينْجُ لا من فورة الرأسمالية

---

(١) ويليام فريدريك كودي (W.F.Cody) الملقب ببوفالو بيل شخصية أسطورية من عصر استيطان الغرب الأمريكي، عاش في الفترة 01846 -1917، وكان صياداً للثور الوحشي الأمريكي (بالإنجليزية Buffalo). التحق بالجيش في أثناء حرب الاستقلال وشارك في حرب طرد الهنود الذين أسموه «الشعر الطويل». أطلق عليه لقب بوفالو بيل لأنه كان يورد لحم بقر الوحش إلى عمال السكة الحديد وفاز في رهان ضد المدعو بيل كومستوك إذ قتل 69 حيواناً من هذا النوع في يوم واحد مقابل 48 لخصمه. وبين عامي 1882 و 1912 نظّم وقاد عرضاً جماهيرياً تحت اسم «الغرب البرّي كما عايشه بوفالو بيل» (Buffalo Bill’s Wild West)، وفي عام 1905 جال به في أكثر من 100 مدينة فرنسية، وأسهم هذا العرض في نشر أسطورة الغرب الأمريكي بشخصياته وحكاياته وخرافاته في عقول الأمريكيين والأوروبيين.

(*John McCabe*، ألتمان,1971؛ **حصاد السماء** *Days of Heaven*، تيرنس مالِك *T.Malick* ,1978؛ **بوابة الفردوس**، مايكل شيمينو *M.Cimino* ,1980)، ولا من فورة الإمبريالية (*The Wild Bunch*، بيكنباه ,1969؛ **البنادق المئة** *100 Rifles*، توم غرايز ,1969).

بالتأكيد، نحن هنا أمام مجرد نزعات ليس إلا، رُسِمت ملامُحها بخطوط عريضة جداً. لنتذكّر أن صفتي العنف والساديّة، اللتين اتسم بهما الويسترن المعاصر حسبما رأى كثيرون، لم تأتيا من دون سوابق. فموضوع معاداة الرأسمالية كان حاضراً منذ العصر «الكلاسيكي»، وذلك ضمن أفلام الغرب الأمريكي التي تناولت «بارونات الماشية» («*cattle barons*»)؛ كما ظهرت ثيمة الرأسمالية في **ڤيرا كروز** لروبرت ألدريش، فقد رأينا فرسان ماكسيميليان[١] حاملين رماحهم؛ ومن جديد في *Major Dundee* لسام بيكينباه (1965). لكن ذلك لم يكن ليصل إلى حدّ إظهار البروليتاريا يهجرون شيكاغو باتجاه تكساس (**حصاد السماء**) أو يهاجمون، على طريقة الهنود، كبار مربّي الماشية، وهؤلاء يتصدّون لهم وقد تحلّقوا على شكل دائرة (**بوابة الفردوس**). وبرغم الجهود، الجديرة بالتقدير، التي بذلها كل من ديلمر ديڤِس وأنطوني مان أو، متأخراً، جون فورد، وهم سينمائيون فعلوا الكثير لرد الاعتبار إلى صورة الهندي، وإعادة تأكيد بعض الحقائق التاريخية، لكن لم يكن أحد ليتحمّل المخاطر المالية التي ستترتب على صنع فيلم ويسترن واسع الأفق، يكون فيه جلّ الحوار بلغة الهنود السيو. صحيح أن حاجز اللغة هو الذي أبرز حجم الهوّة بين اللورد الإنجليزي وشعبه الذي تبنّاه، في **رجل اسمه حصان**[٢] (إيليوت سيلڤرشتاين *E.Silverstein* ,1969)،

(١) تجري أحداث الفيلم في أثناء الثورة المكسيكية عام 1866 حين استأجرت قوات الإمبراطور ماكسيميليان الأول، إمبراطور المكسيك، مجموعة من المرتزقة الأمريكيين المغامرين لمرافقة كونتيسة إلى ڤيرا كروز

(٢) يروي الفيلم قصة أرستقراطي إنجليزي تأسره مجموعة من الهنود، ويعيش معهم، ويأخذ في تفهم طريقة عيشهم، بحيث يغدو واحداً من أفراد القبيلة بل ويصبح قائدهم.

لكن ليس ثمة مجال لمقارنة هذا العمل مع العمل الطَّموح الذي قدّمه كيڤِن كوسنر (*K.Costner*) عبر فيلمه **الرقص مع الذئاب**، الذي جاء عام 1990، في زمن اختفى فيه الويسترن كلياً عن الشاشات، كبيرها وصغيرها. وتكمن جرأة كوسنر في ذلك التحالف الذي نجح في عقده بين شكل من أشكال الكلاسيكية شبه النظيفة أو المطهَّرة، أعادنا بالأحرى إلى غريفيث أكثر من فورد (اللقطات البعيدة، من الأعلى قليلاً، تذكّر بأفلام الويسترن القصيرة التي أبدعها المعلّم، مثل **المجزرة** *The Massacre*, 1912)، وبين طرح ليبرالي أشبه بذلك الذي حملته بعض أفلام ديلمر ديڤيس وأنطوني مان أو ريتشارد بروكس في فترة الخمسينيات (نستحضر لهذا الأخير على سبيل المثال **الصيد الأخير**، 1955). رأينا كيف أن رفض النمط الرائج والتشبث بالخيار الفني والإسنادات التاريخية، كل ذلك لم يَحلْ دون فيلم كوسنر، والنجاح الهائل الذي حقّقه. ومع ذلك، تبيّن أن هذا النجاح لم يكن يشير إلى نهضة النوع، وهذا ما كان متوقّعاً. لكنّه، على الأقل، أتاح الفرصة أمام ظهور عدد من التجارب المتفرّقة والمتطرّفة، اكتسب بعضها قدراً لا بأس به من الأهمية. نذكر منها إقحام موضوعة المواطنين السود وإشكالياتها في *Posse* (ماريو ڤان بيبلز *M.V.Peebles*, 1992). أو الطابع الأنثوي اللطيف الذي اكتساه فيلم **حسناوات الغرب**[١] (جيريمي بول كاغان *J.P.Kagan*, 1994). إلى ذلك، لاحظنا تجديد الاهتمام بشخصية ويات إيرب[٢]، التي تمحور حولها الفيلم النمطي *Tombstone* (جورج بان كوسماتوس *G.P.Cosmstos*, 1993)، والفيلم الأكثر طموحاً *Wyatt Earp* (لورنس كاسدان *L.Kasdan*, 1994). وفي كلا الفيلمين كان الفشل الفنّي جلياً، وكاوياً في الثاني على وجه الخصوص، فقد برزت بوضوح النزعة الاستقصائية والواقعية. ولم يفلح حضور كيڤن كوسنر[٣]،

---

(١) لعله فيلم *Bad Girls* للمخرج جوناثان كابلان (J.Kaplan) لأنني لم أجد فيلماً بهذا الاسم للمخرج المذكور في النص، أي جيريمي كاغان.

(٢) هامش سابق.

(٣) المقصود هنا حضور كوسنر كممثل في دور البطولة.

وهو المكافئ المعاصر لغاري كوبر، في التعويض عن غياب التماسك في عمل كاسدان وتقديراته. ذلك أن الانجذاب المفاجئ نحو شخصية هذا القائد، في وقت فشلت فيه أمريكا، سواء عبر جورج بوش أم بيل كلينتون في إيجاد من يقودها، لم يكن بالتأكيد من قبيل المصادفة. نشير كذلك إلى تزايد الاهتمام بقضية الهنود، وهذا ما تبدّى صراحة في **جيرونيمو** (وولتر هيل، 1993) أو **آخر الموهيكان** (مايكل مان، 1992)، الذي أعطى نفحة منعشة لكلاسيكيات ما قبل الويسترن، أو على شكل تلميحات «ويسترنية» ضمن الفيلم البوليسي (**قلب صاعق** *Thunderheart*, 1990) ثم في الوثائقي بالغ الأهمية (**حادث في أوغلالا** *incident à Oglala*, 1992) وكلاهما لمايكل إبتِد (*M.Apted*). لكن يمكن القول، على الأقل، إن نجاح **الرقص مع الذئاب** قد مهّد الطريق أمام نجاح **قاسي القلب** (*Unforgiven*, 1992)، لكلينت ايستوود. وهذا الأخير، شأنه شأن فيلم كوسنر، يلعب على وتر النمطيات: يتناول شخصية صائد المكافآت التائب بعد تقدّمه في العمر، ويروي حكاية «تطهير» جديرة بأن تجد مكانها في سينما ما قبل عقدين أو ثلاثة. **قاسي القلب** فيلم متماسك وغنائي، يمتاز برصانة وتقشف بالغَين، ثم إنه يندرج في سياق تقليد معروف، وهو شرط لا مناص منه لنجاح مشروع كهذا. والحق أن إيستوود ظل على الدوام أميناً للويسترن، وهو الذي أقدم بكل رصانة، وقبل نجاح فيلم كوسنر، على إخراج فيلمه المدهش **الفارس الشاحب** (*Pale Rider*, 1988).

في العقد الأول من القرن الحالي، استعاد الويسترن شكلاً من أشكال الحظوة، ولم يعد يشهد ذلك الإنتاج النمطي الغزير كما كانت حاله في العقود السابقة. رأينا عدداً من السينمائيين التوّاقين إلى الشكل الكلاسيكي، يعودون إلى هذا الشكل، وقد وجدوا فيه تربة خصبة لإبداعاتهم. كانت تلك حال كيڤن كوسنر بعد نجاح **الرقص مع الذئاب**، حين رجع إلى الويسترن في محاولتيه اللاحقتين: **ساعي البريد** (*The Postman*, 1997) وفيه يجعل شخصيات من الطراز القديم تتأقلم مع سياق مستقبلي، في حين يعود (*Open Range*, 2003) إلى شكل تقليدي سلس بعيد عن الزخرفة. وكان هذا بالمِثْل خيار رون هوارد (*R.howard*)

في **المفقودون** (2003)، وهو فيلم لم ينل حقّه من التقدير، تناول قضية الأطفال البيض الذين اختطفهم الهنود. من جانبه، حقّق جيمس مانغولد (*J.Mangold*) نجاحاً مستحَقّاً في نسخته الجديدة عن الفيلم الكلاسيكي **ثلاث ساعات وعشر دقائق لبلوغ يُوما** (2008). غير أننا رأينا بعض السينمائيين الآخرين يعودون إلى هذا النوع بغرض توسيع حدوده. هذا ما فعله الأسترالي أندرو دومينيك (*A.Dominik*) حين ابتعد عن أي شكل من أشكال الحركة والإثارة، ساعياً خلف شكل من أشكال الجمود الكهنوتي، في **اغتيال جيس جيمس على يد روبرت فورد الجبان** (2007). وعلى وتر مختلف، استثمر الممثل إد هاريس (*Ed Harris*)، وبشيء من الدعابة، موضوعة الصداقة الذكورية الكلاسيكية في **أبالوزا** (*Apaloosa*, 2008)، وهو الموضوع الذي سبق لأنغ لي (*A.Lee*) أن حرَفَه بشكل صريح نحو المَغْناة المثْلية في **جبل بروكباك** (*Brockback Mountain*, 2007). نشير في النهاية إلى أن الأخوين كوين (*J&D.Coen*)، بعد أن لامسا عالم الويسترن مرّات عدّة (**لا وطن للرجال المسنّين** *No Country for Old Men*, 2008)، اقتحماه، أخيراً، وبخطى ثابتة مع (*True Grit*, 2010)، استنساخاً لفيلم هنري هاثاوي **مئة دولار مقابل شريف** (1969).

كنّا في معظم الحالات نرى في الويسترن «الفيلم الأمريكي بامتياز»، وفق تعبير أندريه بازان، وهي وجهة نظر لم تكن حكراً على النقاد الأوروبيين وحسب، إذ رأى روبرت ويرشو(١)، على سبيل المثال، أن «أكثر إبداعات السينما الأمريكية نجاحاً تجسّدت في شخصية رجل العصابات ورجل الغرب». غير أننا شهدنا في هذا الصدد تبلور قراءتين رئيسيتين، الأولى عَدّت الويسترن شكلاً سينماتوغرافياً من أشكال الملحمة والساغا، ونوعاً من الأهزوجة الحركية، باختصار، شكلاً من أشكال الأسطورة؛ أما الثانية فعلى العكس من ذلك أكدت على الويسترن بوصفه انعكاساً ممحَّصاً للتاريخ الأمريكي. ولئن كان هذا التعريف أو ذاك يتلاءم بقدر أكبر مع قسم من الأعمال السينمائية، غير أنه

---

(١) R.Warshow، كاتب وناقد سينمائي أمريكي (1917-1955)، كتب في بعض المجلات في منتصف القرن، وتركزت أهم كتاباته حول الويسترن وسينما العصابات. جُمعَت مقالاته عام 1962 في كتاب حمل عنوان «The Immediate Experience» وأعيدت طباعته عام 2001.

يستحيل علينا في واقع الأمر بتّ هذا الأمر بشكل قطعي. ذلك أن الغرب ظل، منذ السنوات الأولى لغزوه، يشكل ليس فضاء وحسب بل أيضاً، ووفقاً لتعبير هنري ناش سميث[١]: «رمزاً وأسطورة». وفي كل الأوقات، بقيت أسطورة الغرب معاصِرة لواقعه المعيش. ولعل هذا ما يفسر مآل كل الجهود التي سعت إلى «نزع الهالة الأسطورية» عن هذا النوع السينمائي، التي لم تثمر في نهاية الأمر سوى عن «تعزيز أسطرته» ليس إلا. وخير مثال على فكرة **عصْرنة أو راهنية الأسطورة**، ما فعله نيد بونتلاين (*N.Buntline*)، «مخترع» ومدوّن يوميات شخصية بوفالو بيل (أدّى دوره بيرت لانكستر في فيلم روبرت ألتمان). وقد استوعب جون فورد هذه الظاهرة على أكمل وجه («عندما تصبح الأسطورة حقيقة، علينا أن ننشر الأسطورة»)، وكذا زميله نيكولاس ري الذي جاء فيلمه **حبيبي قاطع الطريق** (*The True Story of Jesse James*, 1957) بمنزلة «السيرة الحقيقية لشخص جيسّي جيمس»، والجدير ذكره أن اسم الفيلم هو مجرد عنوان لمغناة شعبية، وليس تأكيداً لحقيقة ذات طبيعة توثيقية.

وعليه، يمكن القول إن المراجع التي نهل منها فيلم الغرب الأمريكي، شأنها شأن مراجع السينما عموماً، هي مراجع ثانوية أو هامشية[٢]، انحصرت أساساً في الروايات الشعبية (*dime novels*)، والصور الفوتوغرافية، حيث الواقع هو واقع مركّب أُعِدّ سلفاً (خاصّة صور ماتيو ب. بريدي *M.B.Brady* الذي شهد الحرب الأهلية الأمريكية)، والرسومات والمنحوتات (خاصة منها أعمال فريديريك ريمينغتون *F.Remington* التي استلهمها جون فورد صراحةً في اختيار ألوان فيلمه **الهجوم البطولي**)، إضافة إلى الموسيقا والأغنيات

(١) Henry Nash Smith، أستاذ جامعي أمريكي وخبير في الأدب والثقافة الأمريكية (1906-1986). اشتهر بإسهاماته في تأسيس قسم «الدراسات الأمريكية» في عدد من الجامعات الأمريكية المرموقة. من أهم أعماله، إلى جانب عدد من المؤلفات حول مارك توي، كتابه «الأرض البكر: الغرب الأمريكي، الرمز والأسطورة» (Virgin Land: The American West as Symbol and Myth) (1950).

(٢) المقصود أنها مراجع من الدرجة الثانية، مراجع غير علمية وغير موثّقة تاريخياً.

(ومثالها ترنيمة *Yes, We'll Gather at the River* التي استخدمها فورد لمصاحبة مشاهد الدفن).

ولئن كانت هذه المراجع هامشية بحق، إلا أنها تظل مع ذلك مصادر حقيقية، استوعبتها السينما مضيفة إليها بعداً من أبعادها النوعية الخاصة، ونعني بذلك قدرتها الذاتية على استيلاد «الوهم بالواقع»، وبوسائل بالغة التنوع (منها استحضار العناصر المختلفة، كالغبار والرمال والأملاح في الصحاري، أو الأمطار والوحول والثلوج...)، والتصوير في مواقع المناظر الأنموذجية (التشكيلات الجيولوجية المذهلة المعروفة باسم *Monument Valey*)[١]. من هنا، جاءت قدرة الويسترن السينمائي على إعادة منح الغرب حضوراً، وحقيقة تبدو، شئنا أم أبينا، حقيقة أصلية (إنه ذلك الإحساس الذي يتملكنا أيضاً أمام منظر الأحصنة وقطعان الماشية، أياً كانت الحيل السينمائية المستخدمة). وما بين حقيقة الغرب وتجسيدها السينمائي تنشأ لعبة ساحرة من الانعكاسات المتبادلة؛ انظر فيلم **آنّي، ملكة السيرك** (ج. سيدني، 1950)، على سبيل المثال، وهو فيلم «موسيقي» مكرّس للنجمة آنّي أوكلي، سترى ذاك التقابل بين مناظر الغرب واللوحات المرسومة التي استُخدمت ديكورات خلفية لـ«استعراض براري الغرب»[٢] الذي يؤديه بوفالو بيل.

بالمقابل يمكن القول إن السينما بدورها قد أسهمت، بقدر كبير، في نشر أسطورة الغرب. وقد شاءت الظروف التاريخية أن تجيء ولادة السينما متزامنة تماماً مع إزالة الحدود؛ وكان من المنطقي تالياً أن يعمد الفيلم على الفور إلى بهرجة الغرب وتزيينه بتلوينات من الحنين والبراءة التي فقدها (لتوّه). ثم إن خطاب الويسترن هذا يندرج ضمن رؤية أيديولوجية واضحة إلى حد ما، هو خطاب يعبّر عن الاعتزاز بالانتماء إلى «اتحاد» يشهد توسّعاً زمانياً ومكانياً

---

(١) موقع طبيعي مشهور بتشكيلاته الجيولوجية الجميلة، يقع على الحدود بين ولايتي أريزونا وأوتاه. يمكن رؤية بعض مناظره على الموقع:

https://fr.wikipedia.org/wiki/Monument_Valley .

(٢) هامش سابق.

مستمراً. أي أن موضوعة الغرب تتشابك مع موضوعة ولادة أمة، وهذا ما يشهد عليه كثير من أفلام الويسترن التي تناولت الحرب الأهلية (نذكر بين أعمال فورد على وجه الخصوص، وهو الذي يُعَدُّ وريث غريفيث، فيلم **الفرسان** *The Horse Soldiers*, 1959؛ وكذا فصل **الحرب الأهلية** من فيلم **كيف كسبنا الغرب**[١]، 1963). لكن الشخصية الأبرز التي سهرت على ولادة الويسترن لم تكن شخصية لينكولن بل شخصية تيودور روزفلت، «الفارس الصلب»، صديق فريديريك ريمنغتون[٢] والكولونيل كودي[٣]، وهو من اختاره الكاتب أوين ويستر (*O.Wister*) ليهديه روايته الشهيرة **الڤيرجيني** (*The Virginian*) (التي جرى اقتباسها للشاشة أكثر من مرّة، خاصة من جانب سيسيل دوميل عام 1914، وڤيكتور فلامنغ، عام 1929، مع غاري كوبر)، إضافة إلى فيلم **قافلة نحو الغرب** أهداه إليه، بعد الوفاة، المخرج جيمس كروز.

---

(١) *How the West Was Won*، سمّي بالساغا الأُسرية، وغطى حقبة طويلة من تاريخ غزو الغرب في القرن التاسع عشر. وقد جاء في عدة فصول تناولت البحث عن الذهب والحرب الأهلية وبناء السكك الحديدية. وإلى جانب جون فورد أسهم في إخراجه كل من هنري هاثوي وجورج مارشال وريتشارد ثورب، كل منهم تناول واحداً من فصوله.

(٢) Frederic Sackrider Remington، رسام ونحات أمريكي (1861-1909)، اختص في كل ما يتعلق بالغرب الأمريكي.

(٣) هامش سابق.

الويسترن الاسباني:

في الستينيات غدت إسبانيا مركزاً مهمّاً لإنتاج أفلام الويسترن، كانت في معظمها إنتاجات مشتركة مع دول أوروبية أخرى (ألمانيا وإيطاليا على وجه الخصوص). وتعود جذور هذه الظاهرة إلى عملين جرى اقتباسهما عن روايات خوسيه مالوركي (*J.Mallorqui*)، وهو كاتب قصص شعبية، وكاتب سيناريو، نال شعبية كبيرة في أثناء حكم فرانكو، وعُدَّ، بحق، الأب الحقيقي للويسترن الإسباني، وهما: *El Coyote* و *La Justicia del Coyote* وقد أخرجهما جواكيم روميرو مارشنت (*J.R.Marchent*) عام 1954، فيما جرى، عام 1962، تصوير الفيلم البريطاني *The Savage Guns*[1] لمايكل كارّيراس (*M.Carreras*) قرب منطقة ألميريا التي تتمتع بطبيعة صحراوية تشبه طبيعة الغرب الأمريكي. وفي العام التالي، بنى روميرو مارشنت ديكورات في تلك المنطقة بهدف تصوير فيلميه (*El sabor de la venganza*, 1963) و (*Antes llega la muerte*, 1964). كما بُدِئ ببناء نسخ محاكية لقرى الغرب البعيد لاستقبال فرق التصوير الخاصة بفيلمي *La tumba del pistolero* (أماندو دو أوسوريو *A. de Ossorio*, 1963) و Brandy (خوسيه لويس بورو *J.L.Borau*, 1963). وفي منطقة أسبلوغاس دي لوبريغات، قرب برشلونة، أسّست شركة بالكازار للإنتاج ما أسمته «مدينة أسبلوغاس»، وكانت عبارة عن مجموعة من الديكورات تمتد على مساحة 10000م^2 مثّلت أحياء مختلفة من قرية الغرب الأمريكي الأنموذجية.

في البداية، كان الويسترن الإسباني يقتصر على تقليد نماذج الأفلام الأمريكية من السلسلة باء بطريقة عمياء، حتى أنه كان يتفادى ذكر الجنسية

---

(١) وعنوانه االأصلي *Tierra brutal*.

الإسبانية في الجينيريك. غير أن ظهور فيلمي سيرجيو ليوني، **من أجل حفنة من الدولارات** (1964) و**من أجل بضعة دولارات أخرى** (*For a Few Dollars More*, 1965) جاء ليقلب كل المعطيات. فلقد أعلن هذان الفيلمان ولادة ما سمّي **الويسترن-سباغيتي**، وكانا بمنزلة اقتباس لاتيني لاصطلاحات الويسترن الأمريكي، الذي يعتمد على المغالاة والواقعية الفجّة والصلافة والعنف البصري الحاد. وجاء النجاح الهائل الذي حصدته تلك الأفلام ليلهب الشغف بالويسترن الإسباني، بحيث بلغ متوسط إنتاجها السنوي، في الفترة من 1964 حتى 1974، نحو 40 فيلماً، ووصل إلى 72 فيلماً عام 1968.

الويسترن سباغيتّي:

وهو فيلم إيطالي من أفلام المغامرات ظهر مع بداية الستينيات، اتجه إلى تقليد الويسترن الأمريكي عبر استعادة بعض نماذجه النمطية، مضيفاً إليها عدداً من المظاهر العَرَضيّة (العنف المجّاني وسذاجة المواقف) أدّت إلى محو الجانب التاريخي الأصيل والخاص بهذا الأنموذج. مع ذلك، لا بد من الإشارة إلى أن الويسترن الإيطالي، ومن خلال إظهار الأوضاع الفقيرة **للعمّال الكادحين المكسيكيين**، قد استحضر الظروف المزرية التي كانت تعيشها البروليتاريا الريفية في مناطق الميتزوجيورنو الإيطالية، وهذا ما منحه حدّاً أدنى من المصداقية. وقد جاء سيرجيو ليوني (*S.Leone*) في طليعة المخرجين الذين أسهموا في منح هذا النوع شهرته المعروفة، إلى جانب كل من سيرجيو سولّيما (*S.Sollima*) وسيرجيو كوربوتشي (*S.Corbucci*) اللذين قدّما بدورهما أعمالاً مهمّة. كذلك، خاض عدد من المخرجين المعروفين غمار هذا النوع، نذكر منهم كارلو ليتزاني وداميانو دامياني وفلوريستو ڤانشيني وفرانكو جيرالدي...

عندما ظهرت تلك الأفلام قوبِلت بالازدراء، وجرى تصنيفها ضمن «فضالة الويسترن»، لكن النقّاد أعادوا الاعتبار للبعض منها فيما بعد، مثل أفلام سيرجيو ليوني، التي استمرت مع **الطيّب والفظ والشرّير** (1966) و**حدث مرّة في الغرب** (1968)، والأفلام اللافتة التي أنجزها سيرجيو سولّيما (**كولورادو** *La resa dei conti*, 1966؛ **المواجهة الأخيرة** *Faccia a faccia*, 1967)، وسيرجيو كوربوتشي (*Django*, 1966؛ **الصمت المطبق**، 1968)، ودوتشيو تيسّاري (*D.Tessari*) (**عودة رينغو**، 1965)، وكذلك جيوليو بيتروني (*G.Petroni*) (**رجل لرجُل** *Da uomo a uomo*, 1967) أو تونينو ڤاليري (*T.Valeri*) (**يوم الغضب** *I giorno dell'ira*؛ **اسمي لا أحد** *Il mio nome è Nessino*, 1973).

سينما الفانتازيا:

إن الإحاطة بمفهوم سينما الفانتازيا، أو السينما الفانتازية، تطرح صعوبة لا مثيل لها في أي نوع من الأنواع السينمائية الأخرى. أولاً، بسبب ضبابية الحد الذي يفصل بينها وبين الأنواع القريبة منها، مثل سينما الخيال العلمي وسينما الرعب أو سينما الفظاعة، حتى الفيلم الأسود. وثانياً، لأن هنالك نكهة فانتازية بقدر ما يوجد نوع فانتازي. هذه النكهة نستشفّها بسهولة من خلال شخصية سينمائي معين، وغالباً ضمن أعمال تتعلّق بأنواع أخرى. فمثلاً، تسود فيلم **ليل الصياد** (تشارلز لاوتون، 1955) بأكمله أجواء الفانتازيا دون أن يكون من هذا النوع على الإطلاق. ينسحب ذلك أيضاً على بعض أعمال لويس بونويل وألفريد هيتشكوك أو ألان رينيه.

لكي تولد الفانتازيا، يكفي لعنصر ما، إضاءة، أو تفصيلة معينة، كادراج معين، أو ديكور ما، أن يسبب في انزياح التخيّل السينمائي (أو السردية السينمائية) عن الواقع الذي يُفترض أن يمثّله. يمكننا بالطبع ذكر الإغواءات الحلُمية والسوريالية عند بونويل. لكن، هنالك أيضاً اللعب على وتر الذاكرة والمتخيَّل، الذي اختص به ألان رينيه (الرجل الذئب في فيلم **عناية إلهية** *Providence* ,1977) أو مجرد نظرة هيتشكوك العابرة (الشرطي فوق دراجته النارية وهو يضع النظارات السوداء في فيلم سايكو *Psychose* ,1960)[١].

الفانتازيا هي مجرد خرق لتوازن الواقع، هذا الخرق قد يكون خرقاً عابراً. لكن، عندما يطول يولَد عالماً موازياً لعالمنا، مع قوانينه ومظاهره وموتيفاته الخاصة به. وإذا جرت أحداث الفيلم في ذاك العالم فسنكون بصدد فيلم فانتازي

---

(١) اعتاد هيتشكوك أن يظهر هو شخصياً في معظم أفلامه في لقطة عابرة، كواحد من الكومبارس.

بمعنى الكلمة. وقد يتوصل، بشتى الطرق، إلى خلق أساطيره الخاصة، أو استلهام أساطير أخرى، أَلِفْنا خفاياها من خلال الذاكرة الشعبية والأدب: أساطير تاريخية، وحوش، مصاصو دماء، ترحال فيما بعد الموت.

وبرغم أنه أكثر الأنواع بعداً عن جوهر الخصائص السينماتوغرافية، وبرغم أنه شهد أخيراً شيئاً من الانتعاش في إنجلترا وإيطاليا، إلا أن الفيلم الفانتازي قد انبنى وازدهر فعلياً في هوليوود. لكن، ما من شك في أن أصوله كانت مع ذلك أوروبية، ليس فقط بسبب طبيعة الأساطير والمعتقدات التي نهل منها. لقد اتضحت إمكانات السينما الفانتازية في حقيقة الأمر منذ اللحظة التي اكتشف فيها جورج ميلييس، في فرنسا، الإمكانات الهائلة للخدع السينمائية. وفيما بعد، صنعت السينما الاسكندنافية البدائية، سينما خوستروم (*Sjöström*) وستيللر (*Stiller*)، ولاحقاً سينما بنيامين كريستنسن (*B.Christensen*) (**السحر عبر العصور**، 1921)، مخزوناً أيقونياً بالغ الغنى: قرى جمّدها الصمت، دروباً وعرة تقود إلى قصور تبعث الرهبة، فلاحين بسحنات مشوهة، أبطالاً شاحبين يتخبطون في أماكن جرداء باردة، تتجاوب والاضطراب الذي يتآكلهم. ثم جاءت السينما التعبيرية الألمانية، حاملة تبايناتها العنيفة بين النور والظلال، ومذهبها الجمالي القائم على التشكيلات ذات الحواف الحادّة، لتزوّد هذا النوع بلغته الخاصة: فريتز لانغ (**الأنوار الثلاثة**، 1921)، بول ليني (**كابينة تماثيل الشمع**، 1924) ومورناو على وجه الخصوص (**نوسفيراتو مصاص الدماء**، 1922 و**فاوست**، 1926) هم الآباء الفعليون للفيلم الفانتازي، وصانعو تحَفه الأولى. هؤلاء السينمائيون الثلاثة انتهى بهم الأمر، بتواريخ مختلفة، إلى هوليوود حيث سيأخذ هذا النوع شكله الأوضح.

شهدنا نجاحات فانتازية باهرة في دول عدة، نذكر منها ألمانيا (**مغامرات البارون مونشهاوزن الفانتازية**، جوزيف ڤون باكي *J.von Baky* ,1943) وفي أوروبا الوسطى (**المخطوطة التي عُثر عليها في سرقسطا**، ڤويسييش هاس *W.Has*، بولونيا ,1965). في فرنسا، أنتجت فترة الاحتلال النازي دفقاً من النجاحات الفانتازية لم نشهد لها مثيلاً حتى يومنا هذا. لاريب في أن **زوار المساء** لمارسيل كارنيه (1942) أو **الرجوع الأزلي** (*l'Éternel Retour*) لجان دولانوي

(1943)، حتى الفيلم الذي جاء متأخراً، **الجميلة والوحش** (*la Belle et la Bête*)، لجان كوكتو ورونيه كليمان (1946)، تُعدّ من الكلاسيكيات المرموقة. لكن **البارون الشبح** (*1943, le Baron fantôme*) وبالأخص **عروس الظلمات** (*1945, la Fiancée des ténèbres*)، وكلاهما لسيرج دوبولينيي (*S.Poligny*)، لا تقلّها أهمية في شيء. جرت بعض المحاولات، قرابة السبعينيات، لكنها لم تلق النجاح المأمول: **الوردة الرقيقة** لكلود مولو (1969)، **عنكبوت الماء** لجان دانييل ڤيرهيج (1969)، **منتصف النهار- منتصف الليل** لبيير فيليب (1970)، **شموس جزيرة الباك** لبيير كاست (1972)، **عتبة الفراغ** لجان فرانسوا داڤي (1971-1974). وفي الثمانينات سعى عدد من المخرجين الجدد إلى إعادة الروح لسينما الفانتازيا الفرنسية: المخرج برتران أرتويس مع **توم ولولا**، ألان روباك مع *Baby Blood* أو إنكي بيلال مع *Bunker Palace Hôtel*.

ظهرت بعض الموضوعات الفانتازية هنا وهناك، ضمن سينمات متنوعة، من اسكندينافيا إلى جنوب شرقي آسيا أو في الاتحاد السوڤييتي السابق، لكنها ظلت محاولات منعزلة. وعليه، سنركز اهتمامنا على الفانتازيا الهوليوودية، ثم على امتداداتها البريطانية والإيطالية.

الفانتازيا الهوليوودية: استشعرت السينما الأمريكية منذ وقت مبكر حجم الإمكانات البصرية التي تختزنها الأعمال الأدبية الفانتازية، مثل رواية **فرانكنشتاين** (*Frankenstein*) لميري شيلي (*M.Shelley*) (وتمّت أفلمته عام 1910 لصالح إديسون) أو **دكتور جيكل ومستر هايد** *Dr Jekyll and Mr Hyde* لروبيرت لويس ستيڤنسون (*R.L. Stevenson*) (بدأ اقتباسه منذ عام 1913). ومع التطور التقاني ازداد النوع تماسكاً، برغم الصعوبة التي لاقاها في الانعتاق من ربقة القيود المسرحية (**دكتور جيكل ومستر هايد** لجون س. روبتسون *1920, J.S.Robertson*، مع جون باريمور). والحقيقة أن السينما الهوليوودية الفانتازية، قبل وصول موجة المهاجرين الألمان الأولى، كانت تقتصر على اسمين اثنين، لون شيني (*L.Chaney*) وتود برونينغ (*T.Browning*).

كان لون شيني ممثلاً متقلب الأهواء، بهلواني الحركات، وقد لفت الأنظار في دور العاجز المزيَّف في فيلم *The Miracle Man* (جورج لون توكر، 1919). وبرغم بعض التفاصيل الغريبة التي كان يثيرها حضوره في معظم الأحيان، وفي أجواء فانتازية للغاية، فإن قلّة من الأفلام التي أدّى بطولتها كانت تنتمي فعلياً إلى النوع الفانتازي. لكنه، تحت إدارة تود برونينغ، التي بدأت منذ 1921، قدّم سلسلة رائعة من الأفلام التي طغت عليها الفانتازيا، برغم بعض المحاولات العقلانية (**العصفور الأسود**، 1926؛ **طريق ماندالي**، 1926؛ **لندن بعد منتصف الليل**، 1927؛ **الغريب**، 1927؛ **شرق جنزيبار**، 1928). كانت في معظمها أعمالاً ميلودرامية حوّلتها رؤية برونينغ، وميله إلى كل ما هو غرائبي، نحو الفانتازيا. من جانب آخر، كان للتضاد ليل/ نهار، وموضوعة الانفصام والحياة المزدوجة، وتصاعد حدّة الأهواء، والتشوهات الجسدية بوصفها عنصراً معزّزاً، الدور الرئيس في إعداد البنى المناسبة لهذا النوع. يتوجب مع ذلك الإشارة إلى أنه، حتى في موضوع يدور حول مصاصي الدماء، كما في **لندن بعد منتصف الليل** (تود برونينغ *T.Browning*, 1927)، كان هنالك على الدوام تفسير عقلاني يأتي ليبعث الطمأنينة في نفس المشاهد. لكن الفانتازية الأكثر وضوحاً تمثلت في الشطحات الخارقة للطبيعة التي كنا نراها في بعض أعمال الميلودراما الرومانسية مثل *Peter Ibbetson* (ج. فيتزموريس *1921, G.Fitzmaurice*) أو **ساعة الموت** (*7th Heave* فرانك بورزاج *F.Borzage* ,1927). ولمّا أخذ المعلمون الألمان يتوافدون، جُوبهوا هم أيضاً بنوع من العقلانية قيّدت حريتهم. بول ليني على سبيل المثال، وبعد بدايته الرومانسية (لكن الفانتازية تماماً على المستوى البصري) **الرجل الذي يضحك** (1928)، نال أكبر نجاحاته في أفلام بوليسية مثل **رغبة الميت** (*The Cat and the Canary* ,1928) أو **الببغاء الصيني** (1928)، حيث كانت الفانتازيا مجرد أكسسوار. وواقع الأمر أن هذا النوع تَشكّل فعلياً مع قدوم السينما الناطقة، وفي أحضان استديو محدد هو استديو شركة اليونيفرسال.

كان استديو اليونيفرسال تحت إدارة أسرة ليمل، التي هاجرت حديثاً من ألمانيا، وهو أول استديو وظّف لون شيني، وأرسى، منذ الصامت، عدداً من الأسس والمرجعيات المهمّة بمساعدة هذا الممثل (**شبح الأوبرا**، روبرت جوليان،

1925)، وكذلك بمساعدة بول ليني (عبر أعماله المذكورة أعلاه). عام 1931 أعطى فيلما **دراكولا** لتود برونينغ و**فرانكنشتاين** لجيمس ويل (*J.Whale*) إشارة البداية لانطلاق سلسلة مذهلة من الأفلام، لا زالت حتى يومنا هذا تنبض بالحياة بفضل التنويعات التجديدية، التي لا تنضب، وتمحورت حول هذين العملين الكلاسيكيين. كان مصاص الدماء، دراكولا، الذي أدّاه بيلا لوغوسي (*B.Lugosi*)، وحشاً شيطانياً بارعاً في الإغواء. أما وحش فرانكنشتاين، ومثّله بوريس كارلوف (*B.Karlo*)، فكان الوحش البروميثيوسي، الذي ولد من الجنون البشري. قطبان سيتنازعان هذا النوع، وممثلان سيظلان أسطورتين بين أهم أساطيره.

وعلى الفور، تدفقت النجاحات وبأشكال لا تنقصها الجرأة: فيلم روبن ماموليان (*R.Mamoulian*) المرهف والفرويدي: **دكتور جيكل ومستر هايد** (1932)؛ الفيلم المرعب الذي يضج بالتلوينات: **أقنعة الشمع** لمايكل كورتيز (*M.Curtiz* ,1933)؛ الساديّ: **صيد الكونت زاروف** لإرنست ب. شودساك (1933)؛ القاسي: **جزيرة الدكتور مورو** لإيرل كنتون (*E.Kenton* ,1933)؛ الشاعري: **حديقة الحيوان في بودابست** لرولاند ف. لي (*R.V. Lee* ,1933). وضمن هذه الفورة المدهشة كانت ثمة أفلام أقل أهمية لكنها لا تخلو من الجاذبية (**الأموات الأحياء** [*White Zombie*] لفيكتور هالبرين *V.Halperin* ,1933)، وأخرى نعيد اليوم اكتشافها بكثير من الانبهار (**القط الأسود**، إدغار أولمر *E.Ulmer* ,1934، أول لقاء تاريخي بين بيلا لوغوسي وبوريس كارلوف). في موازاة ذلك، راحت مسيرة تود برونينغ المهنية تهتز في إثر فشل فيلمه الجريء **الاحتفالية الوحشية** (*Freaks* ,1932)، لكن لا يسعنا إلا الإشادة بذلك الاستعراض المذهل والعذب الذي أدّته **دمى الشيطان** (1936). في تلك الأثناء كان جيمس ويل يشيّد أعماله الغرائبية، التي كانت بمنزلة المنهل الذي استمد منه هذا النوع نسغ الحياة: **الرجل الخفي** (1933)، والأهم **خطيبة فرانكنشتاين** (1935)، وهو إلى حد كبير، الفيلم الأكثر تجديداً، والأكثر أهمية بين أفلام النوع الفانتازي في تلك الفترة. كانت الأرضية قد تمهّدت بما يكفي لنقصّ حكاية **الحسناء والوحش** بنسختها الجديدة، وبلغة هوليوودية، وهكذا جاء **كينغ كونغ**

(ميريان ك. كوبر *M.C.Cooper* وإرنست ب. شودساك *E.B.Shoedsack* ,1933)، الفيلم المدهش والفريد، الذي أعطى للفانتازيا السينمائية شكلها الأمريكي بامتياز، وقد ظل عملاً لا يُضاهى.

حتى عام 1939، عاش هذا النوع أوقات عسر ويسر. البعض كان يحلو له تصنيفه ضمن السلسلة B وأفلام الميزانيات المتواضعة، لكن هذا لم يمنع بيلا لوغوسي وبوريس كارلوف من ترسيخ حضورهما. وقد أسهمت كثير من الأعمال البسيطة، المتواضعة والناجحة، في بقاء النوع على قيد الحياة: **الرجل الذئب في لندن** (ستيوارت واكر *S. Walker* ,1935)، **ابنة دراكولا** (ل. هيلير *L.Hillyer* ,1936)، **البارون غريغور** (ر. و. نيل *R.W. Neill* ,1936). لكن أفضل أفلام تلك الفترة ظلّ فيلم مايكل كورتيز **الميت الذي يمشي**، فيلم صاعق، شديد القسوة، غاص بعيداً في عوالم الجمالية التعبيرية. اتّسمت هذه الأفلام بحسّها العجائبي، وموهبة ممثليها، وإيمان مخرجيها بعملهم. استرجعت بالفطرة سحر تلك الحكايات المذهلة والمرعبة التي كان الناس يتبادلونها همساً في سهراتهم الغابرة، تلك الوحوش، التي غالباً ما كانت تثير الشفقة، تحمل في صلبها كل مخاوف وآمال فترة تاريخية بعينها؛ إنها ابتكارات لامعقولة، تتحدّر من عقل باطني جمعي (العقل الباطن لدولة أمريكا المأزومة). أعمال أوروبية المنبت، ظلت، وإلى حد بعيد، مشبعة بتلوينات ڤيكتورية وبايرونية(١) تبيُّن إلى أي مدى جاءت الفانتازيا وليدة المحرَّم (التابو)، على خلاف النزعات العجائبية والسحرية. ونلمس ذلك أيضاً في بعض الإغواءات الفانتازية للميلودراما العشقية مثل **رحلة بلا عودة** (*One Way Passage*، تي غارنيت *T.Garnett* ,1932) أو *Peter Ibbetson* (هنري هاثوي *H.Hathaway* ,1935).

عانى النوع بعض الفتور لبضع سنوات، قبل أن يشهد عام 1939 نجاح النسخة الجديدة من فيلم *The Cat and the Canary*، تحت عنوان **سر منزل**

---

(١) نسبة إلى أسلوب ومدرسة الشاعر الإنجليزي جورج غوردون بايرُن (G.G.Byron) (1788-1824)، أحد أهم الشعراء في تاريخ الأدب الإنجليزي، وأحد أهم منظري الحركة الرومانسية التي أطلقها في أوروبا مع غوته وشاتوبريان. ويتميز أسلوبه بشاعرية عالية وخيال سوداوي جامح.

نورمان (إيليوت نوجنت *E.Nugent*)، وهو أميل إلى الكوميديا، والحلقة الأخيرة من ثلاثية فرانكنشتاين، بعنوان **ابن فرانكنشتاين** (رولاند ف. لي)، الذي غلب عليه طابع التهكم، وبالغ في استخدام جماليات السينما التعبيرية إلى حد الكاريكاتور. هذا النجاح فتح الباب أمام سلسلة جديدة من الأفلام تعمّدت خلط الفانتازيا بالهزء، وحتى بالكوميديا. ومع تراجع التجديد في أداء كارلوف ولوغوسي، توجّب إيجاد نجوم جدد، لكن المحاولات لم تثمر. بعض الممثلين المتخصصين بأنواع أخرى كان لهم مرور عابر بالفيلم الفانتازي (جون كارادين، بدور دراكولا في **منزل فرانكنشتاين**، 1945، وفي **منزل دراكولا**، 1945، وكلاهما لإيرل س. كنتون *E.C.Kenton*). آخرون، تبيّن أنهم يفتقدون الحد الأدنى من الحضور الشخصي (البارد غلين سترينج الذي ناب عن كارلوف في دور وحش فرانكنشتاين، في الفيلمين سالفي الذكر). كذلك، انتهت محاولات تبادل الأدوار نهاية كارثية (كما حصل مع بيلا لوغوسي حين حل محل كارلوف بدور الوحش، في فيلم **فرانكنشتاين يلتقي الرجل الذئب** [*Frankenstein Meets the Wolf Man*]، 1943، لروي ويليام نيل). بعض الممثلين، كان ينقصهم النضج الكافي لهذا الاختصاص (فنسنت برايس في **عودة الرجل الخفي**، جو ماي، 1940). الممثل الوحيد الذي استطاع أن يثبت حضوراً متماسكاً، إن لم نقل موزوناً في تلك الفترة، هو لون شيني الابن، فلقد حمل اسم والده المرموق، وكان يتمتع ببنية جسدية قوية، لكن أداءه الجاف حدّ من تألقه، وجاء أداءً مجانياً في السلسلة المكرسة للمومياء (*The Mummy's Tomb*، هارولد يونغ *H.Young*, 1942؛ *The Mummy's Curse*، ليسلي غودوينز *L.Goodwins*, 1945؛ *The Mummy's Ghost*، ريجينالد لوبورغ *R.Le Borg*, *1945*، وكلها استلهمت الفيلم التحفة، **المومياء**، لكارل فروند *K.Freund*, 1932، بطولة كارلوف الذي لا يضاهى). غير أنه فشل فشلاً ذريعاً في الإيحاء بملَكة الإغواء عند دراكولا في فيلم **ابن دراكولا** (روبرت سيودماك، 1942). وأفضل إبداع له كان بدور لاري تالبوت، الرجل الذئب اللندني (الذي أتقن أداءه هنري هول في نسخة عام 1935 [1]):

---

(١) *Werewolf of London* أخرجه ستيوارت والكر.

منزل دراكولا، **منزل فرانكنشتاين**، وعلى الخصوص **الرجل الذئب** (*The Wolf-Man*, 1941) لجورج ڤاغنر (*G.Waggner*)، وفيه كان للممثل كلود رينز حضور باهر إلى جانبه.

وعبر استعراض أسماء هذه الأفلام يتضح لنا أن أحد المبادئ الجوهرية لهذه السلسلة الفانتازية، وهي أيضاً من إنتاج اليونيڤرسال، كانت تستند إلى عامل التراكم. كان دراكولا يقابل فرانكنشتاين و/ أو الرجل الذئب في منطقة محايدة لا تخطر على بال إنسان، حيث لا يحتاج المرء أي مسوّغ للطابع السوريالي الذي يصبغ هذا اللقاء. كانت الإمكانات المالية محدودة، لكن بفضل الأداء البارع لبعض الممثلين كانت تلك الأفلام تخصَّص للعروض المزدوجة[١] التي كانت تجذب مراهقي تلك الأيام.

غير أن شركة *RKO* ذهبت أبعد من ذلك بكثير، برغم أن وضعها المالي لم يكن أفضل حالاً. والفضل في ذلك يعود إلى شخص وحيد هو ڤال لوتن (*V.Lewton*)، الذي امتاز، من بين صنّاع هذا النوع، بحرَفيته التي لا تضاهى. كان منتجاً متواضعاً وكاتباً مثقفاً، وقد صمم على إيجاد الطريقة المثلى لاستثمار الميزانية البسيطة التي أعطيت له، مع العنوان الأبله الذي فُرض عليه (**الرجال الهررة**)، والديكورات التي لملمها من إنتاجات أعلى كلفة. إلى جانبه، وقف جاك تورنور (*J.Tourneur*)، السينمائي الرائع الذي يعرف أكثر من أي إنسان آخر كيف يحافظ على رهافة فيلمه وسط ضبابية جذابة (جديرة بدفعنا إلى الاعتقاد أن الفانتازيا تحيط بنا من كل جانب)، وبمساعدته استطاع لوتون أن ينتج فيلم **المرأة الهرّة** (*Cat people*, 1942)، التحفة الصافية التي أوحت بكل شيء باستخدام الضوء والظل، دون إظهار أي شيء على الإطلاق. كان طموح لوتن كبيراً، غير أن مُخرجاً بمستوى تورنور هو وحده الذي استطاع مساعدته في **الرجل الفهد**، وعلى الأخص في **ڤودو** (*I Walked with a Zombie*, 1943)، وهو إسقاط مذهل لرواية **جين إير** على أجواء أرخبيل الأنتيل التي أعيد بناؤها في الاستديو. وقد لاقى الفيلم نجاحاً لافتاً لدى النقاد والجمهور، ما شجّع لوتن كي

---

(١) هامش سابق.

يتابع هذا النهج. وبرغم أن السينمائيين الذين اختار التعاون معهم لم يكونوا بمهارة تورنور، إلا أنهم استطاعوا الحفاظ على سوية عالية فريدة من نوعها مع **الضحية السابعة** (مارك روبسون *M.Robson*, 1943) أو **لعنة الرجال الهررة** (*The Curse of the Cat People*، روبرت وايز *R.Wise* وغونتر ڤون فريتش *G.von Fritsch*, 1944). الجانب الإبداعي كان يتمثل في ابتكار أساطير جديدة، تستلهم الأساطير العتيقة، وفي موضَعة الفانتازيا ضمن يوميات معاصرة بأسلوبية عالية المستوى. غير أن فشل فيلم **مسترجع الجثث** (*The Body Snatcher*، وايز)، عام 1945، ثم *Bedlam* (روبسون) عام 1946، وفيهما استعادة ثريّة لأجواء إنجلترا كما عكستها الرواية القوطية، دفع لوتن إلى طرْق دروب جديدة غير درب الفانتازيا، لكن أعماله تلك بقيت متألقة جليّة مثل الشهب.

كان لهذا الرجل الذواق تأثيره البالغ. لقد وضع حداً للوحوش التي عفا عليها الزمان، وفتح الباب أمام أشباح أكثر حذاقة، استلهم بعضها من متخيّل شخص مريض، واتسم بعضها الآخر بنزعة فرويدية. ونذكر ضمن هذه القريحة الابداعية **الجرف الغامض** (*The Ininvited*، ليڤيس ألن *L.Allen*, 1943) والأهم الفيلم المذهل والعظيم (الذي لم يدرك كنهه كثيرون في ذلك العصر)، **بورتريه جيني** (ويليام ديترل *W.Dieterle*, 1949)، وهو قصة حب لاهب تحدى الزمن والموت، أراده المنتج ديڤيد أو. سيلزنيك تكريماً لزوجته الممثلة جنيفر جونز. لكن تلك الفورة ظلت مع ذلك قصيرة المدى: لقد أظهر فشل **بورتريه جيني** بوضوح أن الجمهور لم يعد يميل إلى الفانتازيا، بعد أن تدنّى ذوقه بسبب الحرب والتطورات التقنية المتسارعة.

طوال فترة الخمسينيات حافظ النوع على بقائه بشق الأنفس. ولم يشفع لفرانكنشتاين لقاؤه بالثنائي الكوميدي أبوت وكوستيللو[1]، ولم تفلح بعض الإنتاجات المتواضعة، مثل **قصر الرعب** (*The Strange Door*، جوزيف بيڤني *J.Pevney*, 1951) أو **سر القصر الأسود** (*The black Castele*، ناثان جوران *N.Juran*, 1952)، في إنقاذ أي شيء، برغم وجود ممثلين كبار كتشارلز لاوتن أو

---

(١) Abbott et Costello ثنائي كوميدي أمريكي اشتغل في الإذاعة والسينما والتلفاز، وعُدّ من أكثر الفرق الكوميدية شعبية طوال الأربعينات وبداية الخمسينات.

بوريس كارلوف. النجاحات العابرة لأفلام استغلت التجديدات التقنية، هي وحدها التي استطاعت أن تحمي هذا النوع من الزوال، منها **الرجل ذو القناع الشمعي** (*House of Wax* ,1953)، وهو فيلم لطيف ثلاثي الأبعاد أخرجه أندريه دي توث (A.De Toth). لقد اتضح أن الزمن كان حقاً زمن الخيال العلمي: هذا النوع هو ابن عم الفانتازيا، وكان في تلك الأيام يسعى لاكتساب استقلاليته الفعلية.

حري بنا مع ذلك أن نذكر اسم جاك أرنولد (*J.Arnold*)، وهو سينمائي متواضع، لكن لا تنقصه الكفاءة، أخرج بعض الأعمال الناجحة في ميدان الخيال العلمي، جاءت على تخوم الفانتازيا: **مخلوق البحيرة السوداء العجيب** (1954) والأهم **الرجل الذي يتقلص** (1957)، حكاية جميلة تدعو إلى السلام وتحمل العديد من الابتكارات البصرية الأخّاذة.

كان علينا انتظار نهاية العقد كي نشهد بروز اسم آخر، روجر كورمان (*R.Corman*)، مخرج قادر على تركيب فيلم مسلٍّ وذكي في أسبوع واحد، مستخدماً حرتقات المهنة. وقد كرّس لقصص إدغار ألان بو سلسلة من الأعمال متفاوتة المستوى، لكنها لا تخلو من الأهمية. وبرغم فقر ديكوراتها تميزت تلك الأفلام بمشاركة ممثلين قديرين (ري ميلاند، بوريس كارلوف، بازل راثبون) وباستخدام بارع للألوان والشاشة العريضة، استخدام تعلّمه كورمان دون ريب من الإنتاجات البريطانية الرائجة لشركة هامر[1]. من نجاحاته **المدفون حياً** (,1962 *Premature Burial*)، إضافة إلى بعض مقاطع من فيلم **سقوط منزل أشر** (*House of Usher* ,1960) ومن **قناع الموت الأحمر** (1964). غير أن نجاحه الأكثر اتزاناً كان **قبر ليجيا** (*The Tomb of Ligeia* ,1964)، الذي أنجزه بأكمله في إنجلترا (شأن فيلمه السابق).

كورمان ترك تأثيراً هائلاً، وجاء على الفور من قلّده (**الذبابة السوداء**، كورت نيومان *K.Neumann* ,*1958*). لكن الأهم أن كوكبة من الموهوبين أحاطت به، ولم

---

(١) Hammer Film Productions، شركة إنتاج بريطانية تأسست عام 1934، عرفت بإنتاجاتها الشهيرة من أفلام الفانتازيا والرعب والمغامرات التي راجت في الخمسينات والستينات، ومن بينها سلسلة دراكولا.

تلبث أن تجاوزت حدود السينما الفانتازية: فرانسيس فورد كوبولا، جاك نيكلسون، مارتن سكورسيزي، إلخ. غير أنه حين توجه نحو الإنتاج، منتصف الستينيات، لم يجد في الولايات المتحدة من يقدر على إعادة إحياء النوع الفانتازي. ظلت النجاحات عرَضية، برغم أن بعضها كان لافتاً، مثل **منزل الشيطان** (*The Haunting*, 1963)، وفيه نجح روبرت وايز في استعادة دروس ڤال لوتن.

في تلك الأثناء، كان التلفاز يستهلك كمية هائلة من الأفلام الفانتازية. في بداية السبعينات وجدت السينما نفسها مضطرة لتغذية التلفاز: انخرطت هوليوود في إنتاجات مشتركة مع الاستديوهات الإنجليزية، فيما حرّضت المسلسلات التلفزيونية الجماهيرية على إنتاج أفلام السينما، مثل **خطيبة مصاص الدماء** (*House of Dark Shadows*، دين كورتيز ,1970). من جهة ثانية كان يطيب لبعض الأفلام السينمائية أن تتبنى جماليات التلفاز، كما في **القبيحون** (*Frogs*، جورج ماك كوڤان *G.McCowan* ,1973). أخيراً، شجّع النجاح منقطع النظير الذي ناله فيلم رومان بولانسكي (*R.Polanski*)، (*Rosemary's Baby*, 1968) على ظهور موجة من الأعمال الفانتازية تأثرت بنزعة عبادة الشيطان (*The Dunwich Horror*، دانييل هالر *D.Haller* ,1970).

غير أن فيلم **طفل روزماري** (*Rosemary's Baby*) صنع في الواقع تحوّلاً جوهرياً، تَمثّل في أنه فتح الباب واسعاً أمام مخرجي أفلام الفانتازيا للعمل على أفلام ذات ميزانيات ضخمة للغاية. وهكذا، ظهر فيلم **طارد الأرواح الشريرة** *l'Exorciste* (ويليام فريدكين *W.Friedkin* ,1973)، وكذلك فيلم **اللعنة** (*The Omen*، ريتشارد دونر *R.Donner* ,1976)، وكانا فيلمين مؤثرين على برغم افتقارهما للقدر الكافي من الإلهام. وسرعان ما تقاطرت الأفلام التي قلّدتهما، مستغلّة أكثر فأكثر التحسينات التي وفّرتها تقنيات الخدع السينمائية الجديدة، ودافعة بالفانتازيا أكثر فأكثر لتقارب عالم الترويع أو الرعب. غالباً ما كان مضمون تلك الأفلام يتمحور حول طفل يمتلك قدرات شريرة، فيما يشبه تسليط الضوء على نوع غريب من الجزع الذي تعانيه أمريكا. وجاء فيلم (*Shining*, 1976) لستانلي كوبريك، ليضع حداً، مؤقتاً، لهذه السلسلة المثيرة للاستغراب.

أخيراً، تأكد حضور جيل جديد من سينمائيي الفانتازيا، تحمّس لنجاحات ستيڤن سبيلبرغ وجورج لوكاس في ميدان الخيال العلمي المجاور. جيل جُبِل على عشق السينما، راق له اللعب على وتر الإشارة، والمرجعية والتلميحة الذكية، وعاد إلى المناهل الأولى لهذا النوع، متسلّحاً بالدقة البالغة التي باتت توفرها التقانة الإلكترونية في الخدع السينمائية. صار بمقدورنا اليوم أن نشهد بأمّ العين إنساناً يتحول إلى رجل ذئب (**الرجل الذئب في لندن**، جون لانديس *J.Landis*, 1981، وهو عمل ناجح ومرعب)، شأن فيلم **المرأة الهرّة**[1] (بول شريدر *P.Schrader*, 1982)، الذي بدا كأنه تناسى تلك الجمالية المتقشفة التي ميّزت فيلم ڤال لوتون وموريس تورنور[2]. ويبدو أن الموهبة الأوطد في هذا الميدان امتلكها جون كاربنتر (*J.Carpenter*)، بكاميرته البارعة، عندما اختار ببساطة العودة إلى الأشكال الكلاسيكية: الوحوش السارحة (**ليلة الأقنعة** 1978, [*Halloween*])، والأشباح الباحثة عن الثأر (*Fog* ,1982).

وإذا نظرنا إلى التوجهات الجديدة للسينما الفانتازية، التي تجسّدت على نحو لافت في أعمال مثل *Poltergeist* (توب هوبر *T.Hooper* ,1982)، سنلاحظ كيف أن هذا النوع قد حقق عودة جدّية إلى جذوره، وراح يبحث، على وجه الخصوص، عن وسائل جديدة تسمح له باستكشاف تيمات قديمة، مضفياً عليها المزيد من السحر، والمزيد من الغرائبية.

غير أن الإنتاج السائد كان يتمثل بأعداد وفيرة من أفلام أنتجتها شركات مستقلة، غالباً بتكاليف قليلة، سلكت طريق التجديد ببطء شديد، تجديد اقتصر في معظمه على مجرد ضخ المزيد من الترويع، ومن الدم، والتشويق (السوسبنس) والخدع السينمائية والأقنعة. في حين، كان اللجوء إلى الدعابة، أو على الأقل إلى بعض التلميحات الذكية، يشيع في أبسط فيلم من أفلام السلسلة B، ورأينا البورلسك

---

(١) *Cat people*.

(٢) على الترتيب، منتج ومخرج الفيلم الأصلي يحمل العنوان نفسه، ويعود إلى عام 1942.

يطل برأسه من جديد في هذا النوع، بتواطؤ واضح من الجمهور: خير تجسيد لذلك جاء في فيلم *Ghostbusters* لإيڤان ريتمان (*I.Reitman*, 1985). وبالطبع، ظل نظام السلسلة الفيلمية يهيمن على الفيلم الفانتازي الشعبي، كما رأينا في ساغا فريدي[١]: خمسة أفلام بين 1984 و 1990، بدأت مع **مخالب الليل** (*A Nightmare on Elm Street*). ولعلنا لمسنا بوادر رجوع إلى النزعة العجائبية، في فيلم *Willow* لرون هوارد (*R.Howard*, 1988)، الذي جاء على شكل ما يمكن تسميته بـ **الفانتازيا البطولية** *Heroïc fantasy*، وكان المخرج الأمريكي المقيم في إنجلترا تيري جيليام (*T.Gilliam*)، قد قدم نماذج أخرى منها: **لصوص، لصوص** (*Time Bandits*, 1981) و **مغامرات بارون مونشهاوزن** (1988).

إثر فشله في مشاريع أخرى، عاد جون كاربنتر إلى الفانتازيا مع **أمير الظلمات** (*Prince of Darkness*, 1987)، و **غزوة لوس أنجلس** (*They Live!*, 1988). لحق به الكندي ديڤيد كروننبيرغ (*D.Cronenberg*) الذي أكد على الفور حضوراً راسخاً، سواء في أوساط النقاد أم الجمهور العريض. فبعد أن أنجز أفلاماً بميزانيات متواضعة، استندت أساساً إلى كمّ مفرط من تفاهات النوع، نجح في الجمع بين أسلوبيةٍ شخصية متميزة وبين تيمات مطروقة سابقاً: (*Videodrome*, 1983)، (*Dead Zone*, 1983)، **الذبابة** (*The Fly*, 1986)، **الأحابيل** (*Dead Ringers*, 1988). لقد لقي الفيلم الفانتازي على الدوام استحسان الجمهور، والصبغة العقلانية، التي راحت بالمناسبة تترسخ فيه أكثر فأكثر، لم تقلل من رغبة هذا الجمهور في تصديق ما يبدو له في الوقت نفسه مستحيلاً. كانت سنوات الثمانينات والتسعينات فترة مفصلية، ويبدو أنها تميزت بعودة واضحة إلى المنابع الأصلية، أو بظهور شكل من أشكال التهجين ضمن هذا النوع. رأينا الفانتازيا، التي لم تأنف من مغازلة الكوميديا، تنهل من الرسوم المتحركة (**من يريد جلد روجير الأرنب؟**، روبرت زيميكيس *R.Zemeckis*, 1988؛ **القناع**، تشارلز روسل *C.Russel*, 1994) أو من القصص المرسومة (**أسرة أدامز**،

---

(١) Freddy (Fred Krueger)، اسم القاتل المرعب في سلسلة الأفلام تلك.

بيري سوننفيلد *B.Sonnenfeld* ,1991). وتجدر الإشارة هنا إلى النجاح الدائم، المنقطع النظير، الذي حققه تيم بيرتون (*T.Burton*)، مع ملاحظة أن عمله الأنجح استعان بهذه المرجعيات من دون أن ينهل منها بصورة مباشرة: فيلمه **إدوارد ذو اليدين الذهبيتين** (1990) كان حكاية خارقة في غاية الروعة، وهو لم يلق النجاح الذي لقيته سلسلة الرجل الوطواط، ذات الإنتاج الأضخم. بعض الأفلام الناجحة عادت أيضاً إلى عالم الحكايات الخارقة، مثل *Legend* (ر. سكوت، 1989) أو *Princess Bride* (ر. راينر، 1989)، أفلام تعاملت مع التهكم بذكاء، وكشفت عن إحساس بصري رائع، كما في **إدوارد ذو اليدين الذهبيتين** سالف الذكر.

في المقابل، لمسنا رغبة في العودة إلى الهواجس الجوهرية لهذا النوع. رأينا فرانسيس فورد كوبولا، على سبيل المثال، يلتزم حرفياً برواية برام ستوكر، لينقل إلى الشاشة رؤية مشهدية ومثيرة للجدل لحكاية **دراكولا** (1992). وشّجعه نجاحه على إنتاج اقتباسٍ أمين لرواية ميري شيللي مع **فرانكنشتاين** (*Mary Shelley's Frankenstein*)، التزم القريحة نفسها، وأخرجه كينيث برانا (*K.Branagh*)، عام 1994. وجاء فيلم *Darkman* لسام ريمي (*S.Raimi*)، ليمنح أسطورة شبح الأوبرا لمسة خفيفة من الحداثة، أما *Wolf* لمايك نيكولس (*M.Nichols* ,1994)، فقد طرق من جديد عوالم الرجل الذئب، مضيفاً إلى السيناريو بعض الاحتيالات الطريفة. وفي هذا الفيلم، كما في **مقابلة مع مصاص دماء** (نيل جوردان ,1994 *N.Jordan*)، لاحظنا ميلاً نحو استخدام ماكياج أكثر بساطة وتقشفاً، أضفى، خاصة في هذا الأخير، جواً مرعباً بكل معنى الكلمة. هذا التحديث للأساطير القديمة لمسناه كذلك في فيلم *Ghost* (جيم زوكر *J.Zucker* وجيم أبرامز *J.Abrahams* ,1990)، الذي اختار المنحى العجائبي، ولاقى نجاحاً تجارياً كبيراً. ويبدو أن هذا النوع، رغم بعض الفواصل الدموية أو العنيفة، اختط منذ ذلك الحين توجهه نحو العجائبية، بعد أن تبين أن تنويعة الـ «الغور»[١] صارت تكرر نفسها دون كلل أو ملل في عقابيل لا نهاية لها.

---

(١) The Gor، الأفلام الدموية التي تظهر تفاصيل عمليات الذبح والقتل والتمثيل بالجثث بكل وحشيتها وبشكل صريح على الشاشة. هامش سابق (أفلام الرعب).

السينما الفانتازية البريطانية: تأثرت الاستديوهات البريطانية منذ وقت مبكر بالنجاحات الهوليوودية، وحاولت تقليدها، وكانت شركة غومون- بريطانيا قد جذبت بوريس كارلوف إلى إنجلترا، منذ عام 1933، لتجعل منه *The Ghoul* (ت.هيس هنتر T.Hays Hunter). والمعروف في أي حال أن الذهنية الإنجليزية ميّالة بالفطرة نحو الفانتازيا: هذا الميل وُجد منذ بدايات السينما الفانتازية، منذ محاولات ألفريد هيتشكوك وأنتوني أسكويث (A.Asquith) الأولى. لكن نجاحات هذا النوع ظلت لفترة طويلة حكراً على الإنتاج الهوليوودي، وهذا ما فرض على السينما الإنجليزية بعض الوقت كي تتمكن من خلق **سينماها** الفانتازية. والحقيقة أن مايكل باول (M.Powell) هو أول من أبدع فانتازيا من عالم السحر والجن، وكانت خليطاً عجيباً من الخشونة والرومانسية، يختلف كلياً عن الأنموذج الهوليوودي. واتضحت موهبته عند مشاركته في فيلم **لص بغداد**، وقد أنتجه في هوليوود ألكساندر كوردا (أخرجه كل من لودڤيغ برجر *L.Berger* ,1940؛ وتيم ويلن *T.Whelan*). وتجلّت أصالة الأسلوب بحيوية أكثر عندما تَشارك باول مع إيميريك برسبورغر (*E.Pressburger*). كانت أفلامهما كلها تسودها أجواء غريبة وخارقة، لكن قلّة منها نسبياً كانت تُصنَّف ضمن النوع الفانتازي الحقيقي. غير أن هذه القلة كانت كافية لتأكيد ملامح توجه جديد لهذا النوع، ومنها (*A Canterbury Tale* ,1944)، الذي عاد من جديد ليغوص في المناهل الأدبية والشعبية للكاتب شوسر[(١)]، ويضفي عليها لمسة من الحداثة؛ و(,1949 *The Small Back Room*)، وفيه استُخدمت قضية الإدمان على الكحول ذريعة لمعادلات بصرية أخّاذة؛ أو أيضاً **المتلصّص** (*Peeping Tom*)، وأخرجه باول وحده عام 1960، الذي يقارب فيلم الترويع. وحده فيلم **مسألة حياة أو موت** (*Stairway to Heaven* ,1946) كان فيلماً فانتازياً بمعنى الكلمة، غاص بجسارة

---

(١) جوفري شوسر Geoffrey Chaucer (1343-1400)، ويعرف بأبي الأدب الإنجليزي، وأشهر شاعر إنجليزي في العصور الوسطى. أهم مؤلفاته المعروفة المجموعة القصصية بعنوان «حكايات كانتربوري» *A Canterbury Tale*.

في العالم الذهني لطيار على سرير المستشفى، بين الحياة والموت. حصيلة ليست بكثيرة، لكن جرأة باول، في اختيار موضوعاته، وكذلك في المعالجات البصرية التي صاغها لها، ظلت هي الغالبة.

كانت تلك أيضاً حال تيرنس فيشر (T.Fisher)، خير من مثّل شركة هامر[١]، التي كانت بحق معقلاً للسينما الفانتازية الإنجليزية في الفترة 1957 وحتى 1970. وقد أسسها ويليام هامر وإنريكي كاريراس، وراحت من جديد تغوص في مناهل الفانتازيا الهوليوودية، التي تمحورت حول الثنائية فرانكنشتاين / دراكولا، كما أعادت اكتشاف السلاسل الفيلمية، كل ذلك مع عنصر جمالي جديد هو اللون، وضمن توجه أكثر نضجاً، استوعب التبعات العنفية والجنسية لهذا النوع. وتشكلت حولها ما يشبه بحق الصناعة اليدوية عالية الجودة، على أيدي سينمائيين أمثال فريدي فرانسيس (F.Francis)، الذي كان أيضاً مصوراً بارعاً[٢] (**بصمة فرانكنشتاين**، 1964؛ **دراكولا والنساء** *Dracula Has Risen from the Grave*, 1968)، وروي وارد بيكر (*R.W.Baker*)، الذي كانت له إقامة قصيرة في هوليوود (**ندوب دراكولا**، 1970، ولعله الفيلم الأكثر دموية في هذه السلسلة)، أو جون جيلينغ (J.Gilling) (**غزوة الأموات الأحياء** *The Plague of the Zombies*، و**المرأة الزاحفة** *The Ruptile*, 1966). إلى جانب هؤلاء، ظهر فريق من المعاونين، محدود العدد لكنه مبتكِر ومثابر: جاك أشر في التصوير، وروي أشتون في الماكياج أو جيمي سنغستر للسيناريو (بين آخرين). كان اللون يستخدم بشكل متعمّد بسبب قدرته على خلق الصدمة: في شركة هامر، وعلى خلفية الديكور الضارب للزرقة، ظهر اللون الأحمر الفاقع للمرة الأولى في السينما الفانتازية.

وقف تيرنس فيشر خلف نجاح العديد من أفضل أفلام الشركة. وكان، إلى ذلك، السينمائي الوحيد الذي استطاع صنع **أثر فني** متميز ومتماسك فيها.

---

(١) هامش سابق.

(٢) من المفيد أن يعرف القارئ أن فريدي فرانسيس هذا هو مدير التصوير لفيلم ديڤيد لينش الرائع **الرجل الفيل** (*The Elephant Man*, 1980).

كان يرى في السينما الفانتازية سبيلاً للغوص في العقل الباطن، يوقظ عبر تموجاته روحاً عدائية راقدة، ورغبات جنسية مقموعة. واللافت أن البارون فرانكنشتاين يغدو، من خلال تجاربه، رجلاً أكثر تعقيداً، وأكثر مثاراً للاهتمام من المخلوق الذي صنعه. لاحظنا كيف أن **هروب فرانكنشتاين** (*The* ,1957 *Course of Frankenstein*)، و**كابوس دراكولا** (1985)، يذهبان مباشرة، ومن دون أي تردد، إلى جوهر الأمور، ليفرضا في الوقت نفسه ممثلَين مهمّين. بيتر كوشين، ببنيته الهزيلة وهيئته الساخرة، ضامراً مثل جنتلمان من العصر الڤيكتوري، أو كاريكاتور عبوس لإحدى شخصيات ديكنز، سيلعب دور فرانكنشتاين الملهَم، المسكون بشيطان العلم، رجل جُبِل من لحم وجسارة، بعيد كل البعد عن شخصية كولن كلايف الوجِلة في أفلام جيمس ويل التي ذكرناها آنفاً. أما كريستوفر لي، فقد أبدع دراكولا جذاباً، غضوباً ورهيباً، يتمتع برقة نادرة، مقارنة مع الشخصية الأكثر فجاجة التي أداها الممثل بيلا لوغوسي. بعد هذين الفيلمين، ستبدو أفلام تيرنس فيشر (وتالياً أفلام شركة هامر) مجرد تنويعات عليهما، في معظمها لامعة وملهمة، أكثر من كونها استمرارية لهما.

ومن المؤسف أن الشبان الذين راهنت عليهم شركة هامر، آملة في أن يتابعوا مسيرة هؤلاء قد خيبوا الآمال، على الرغم من بعض النجاحات الباهرة المتفرقة: بيتر ساسدي (P.Sasdy) صاحب الفيلم الفريد **ابنة جاك باقر البطون** (*Hands of the Ripper* ,1972)، وجون هاف (J.Hough)، المسؤول عن **خطيبات دراكولا**[١](1974). وشيئاً فشيئاً اختفت الهامر، في حين استمرت السينما الفانتازية الإنجليزية، متناثرة هنا وهناك، بشكل عشوائي، لكن غالباً بحضور قوي (مايكل ريڤز M.Reeves، مؤلف **المحقق العظيم** [*Witchfinder General*] ,1968). ولوقت قصير، حاولت شركة Amicus المنافسة أن تحل محل هامر المتهالكة، من خلال العودة إلى الطريق الذي خطّه مايكل باول في فيلمه **أسطورة كانتربيري**، والعديد من السينمائيين في الفيلم الكلاسيكي **في قلب الليل** (1945): سلسلة أفلام، لا تخلو حبكتها أحياناً من البراعة، تخلط الفانتازيا مع الرعب والكوميديا. ويمثّل فيلم

---

(١) لعله فيلم *Twins of Dracula* أو *Twins of Evil* ويعود إلى عام 1971.

(*Asylum* ,1972) لروي وورد بيكر العيّنة الأمثل لهذا الإنتاج. عدا ذلك، فإن النجاح الحقيقي الوحيد الجدير بالذكر كان الفيلم الممتع والمليء بالتزيينات **دكتور فيبس البغيض** (روبرت فوست *R.Fuest,* 1971). بعدها، راحت تلك المسيرة تنهار ببطء قبل أن ينطفئ هذا النوع نهائياً.

القريحة الفانتازية الإيطالية، تبدّت مع بدايات السينما الإيطالية، منذ أفلام الرداء الروماني (péplum) مثل **كابيريا** (ج. باسترونـي، 1914)، ثم في الأفلام التي لمعت فيها الممثلات، معبودات الجماهير (الديڤا). غير أن تاريخ السينما الإيطالية هو تاريخ صراع لا ينتهي بين المتخيّل والواقعي، نزعتان أثبت بعض السينمائيين العظام أنهما غير متناقضتين البتة. رأينا هذا النوع يترسّخ في الخمسينيات على وجه الخصوص، وقد سلك مساراً موازياً لمسار نوع جماهيري إيطالي آخر، هو نوع الرداء الروماني، الذي كان أحياناً يتعدّى بشكل صارخ على ميدانه (مثال الفيلم المستغرَب **ماشيستي في الجحيم**[1]، ريكاردو فريدا *R.Freda ,1962*). في البداية، راحت السينما الإيطالية تقلّد النماذج الهوليوودية، مع إضافة لمسة محلية خاصة، تمثلت في نوع من التنميق البصري الذي لطالما ظل يميزها: فيلم **مصاصو الدماء** (*I vampire*) على سبيل المثال (فريدا، 1957، وقد عاصر أولى إنتاجات شركة الهامر)، جرى تصويره ببذخ واضح على يد ماريو باڤا (*M.Bava*)، وصمم ديكوراته بيني مونتريزور. ثم راح هذا النوع يتسلل بطريقة مبهمة بالترافق مع نهضة الفيلم الميثولوجي، وهو تزاوج يثير الاستغراب، ومن المؤكد أن الفيلم الفانتازي وجد فيه مصلحته: رأينا ذلك في فيلم **هرقل وفتح الأطلانتيد** (ڤيوريو كوتافاڤي *V.Cottafavi* ,1961). لكن ماريو باڤا لم يلبث أن أبدع سابقة تمثلت في **قناع الشيطان** (1960)، وهو موضوع جدير بأن يلهم الأمريكيين أو الإنجليزيين، غير أنه تميّز بمعالجة فريدة بكل معنى الكلمة، عنيفة وشبقة: بالمناسبة لاقى الفيلم نجاحاً هائلاً في البلدان الأنجلوسكسونية.

---

(١) وعنوانه الإنجليزي أكثر دلالة: *The Witch's Curse*، أما عنوانه الأصلي فهو أقرب إلى الفرنسي، أي *Maciste all'inferno*.

شيئاً فشيئاً، رأينا الفيلم الفانتازي الإيطالي ينعطف باتجاه الأجواء القوطية: **سر الدكتور هيشكوك المروّع** (فريدا، 1962)، و**الجسد والسوط** (باڤا، 1963) أو **رقصة الموتى** (*Danza macabre*، أنتونيو مارغريتي ,1965 [شارك في إخراجه س. كوربوتشي])، وهي حكايات عشق ودماء، عولجت بأسلوب أشبه بالأسلوب الأوبرالي، وتعززت غالباً بألوان حارة وشبقية. مع بداية السبعينات فقدَ هذا النوع، شأنه شأن غيره من الأنواع، هياكله التقليدية، لكنه لم يمت، بل على العكس، تغلغل بطريقة ماكرة في أعمال سينمائيين مبدعين: فيديريكو فيلليني وماركو فيرّيري.

قلة من السينمائيين، أمثال داريو أرجنتو (*D.Argento*) (*1977, Suspiria*) أو لوتشيو فولشي (L.Fulci) (**جحيم الأموات الأحياء** [*Zombi 2*] ,1971)، تابعوا تقاليد هذا النوع، الذي تأثر إلى أبعد الحدود بتوقف السينمائيين الكبار مثل ريكاردو فريدا أو ماريو باڤا. ذلك أن أفلام أرجنتو أو فولشي انتهت في معظمها إلى مجرد فهرست تزييني سادي ودموي، وأعطت صورة محزنة عن نوع سينمائي اختُزل إلى شكله الأيقوني الأكثر سطحية، وأُفرغ من فحواه.

غير أن الفانتازيا، مثلها مثل الميلودراما، هي مفهوم مرن، استطاع البقاء على قيد الحياة في وقت اختفت فيه الأنواع، كي يبث أنفاسه في مختلف الأنحاء. سنظل على الدوام نشهد أفلاماً يفلت فيها الواقع فجأة من قبضة المعايير العقلانية ويتبدّل: عندها سترى الفانتازيا تحل محله على الفور.

اتسم العقد الأول من الألفية الجديدة بظواهر أربع، أمريكية حصراً: تزايد إنتاج النسخ الثانية من أفلام قديمة (الـ remakes)، ونظام أفلام السلاسل، وهجوم أبطال الكرتون، وموجة الفيلم المجسّم ثلاثي الأبعاد. أربعة عوامل اتفق وتلاقت على خلفية مشتركة، تمثلت بقدر من النضج اتخذ في بعض الأحيان شكل جزع ذهاني، بتأثير الأجواء التي سادت بعد أحداث 11 أيلول/ سبتمبر. وفي هذا الصدد، رأينا فيلم الكوارث يعيد نسج حبكاته القديمة (**حرب العوالم**، ستيڤن سبيلبيرغ، 2005، ثم **يوم توقفت الأرض**، سكوت ديركسون *S.Derrickson* ,2008) أو يحوك

حبكات جديدة (**اليوم التالي** *The Day After Tomorrow*، رولان إمريخ 2004, *R.Emmerich*). غير أن الكوارث الحربية أو البيئية، التي كانت فيما مضى تضرب مختلف أنحاء المعمورة، صارت اليوم تصيب الولايات المتحدة بشكل خاص. حتى **غودزيللا**، الذي أعاد تناوله إمريخ أيضاً، تراجع عن تدمير طوكيو واختار أن يسحق نيويورك عام 1998. أما الموضوعات القديمة ذات البعد السياسي الأقل وضوحاً، فقد تميزت مشاريع أفلمتها الجديدة بالأحرى بنوع من الاحترام والحنين، بإيحاء من النسخ الأصلية. وبعد التخبطات التي انتهت إليها غوريللات (كينغ كونغ) عدّة، كانت إلى حد ما مثاراً للسخرية (نسخة جون غيللرمين *J.Guillermin* هي الأكثر سوءاً[١])، جاء نجاح نسخة بيتر جاكسون، التي عادت إلى المنهل الأصلي، وأكملت فيلم شودساك وكوبر، عبر إضافة مقاطع كانا قد صمّما ملامحها الأولى فقط أو أهملاها. وها هو ذا تيم بورتون، يتابع خطته الديناميتية، بعد (*Mars Attack*, 1996)، ثم العودة إلى تناول **كوكب القردة** (2001، التي جاءت سطحية إلى حد ما)، فيجعل فيلمه **شارلي ومصنع الشوكولا** (2005) يعجّ بأولاد شنيعين، وينجز، عام 2010، فيلم **أليس في بلاد العجائب**. وأليس هنا صبيّة في التاسعة عشرة من عمرها، توشك على الزواج من رجل أبله، يسعى للاختباء خلف الطفلة التي كانتها، إنه يستبدل عوالم «أرضها العجائبية» بـ «عالم تحت أرضي» (Underland)، قاتم ومرعب. ولا يصح، بالمناسبة، المرور على ممثله المفضّل جوني ديب، من دون الإشارة إلى أن شخصية الكابتن جاك سبارو[٢]، التي جسدها بكثير من العذوبة، قد قضت قضاء مبرماً، ومنذ وقت بعيد، على الاصطلاحات التي كانت تسود أفلام القراصنة، لتنقلنا إلى سياق بعيد كل البعد عن الواقعية، مع طواقم سفن من الأموات الأحياء، ومسْخ بحري هائل وعوالم خارقة. ولا ريب في أن هذا الأداء

---

(١) وهي النسخة التي ظهرت عام1976.

(٢) في سلسلة أفلام قراصنة الكاراييب (*Pirates of the Caribbean*).

قد خطّ مساراً ذا صلة بما ذكرناه قبل قليل: عدوى الفانتازيا التي انتشرت في الأنواع التي تُعَدُّ، من حيث المبدأ، واقعية وعادية تماماً، مثل النوع الذي يُطلق عليه «فيلم الحرم الجامعي» (*Film de Campus*) (1998, *The Faculty*) أو الفيلم البوليسي (2005, *Sin City*)، وكلاهما من إخراج روبرت رودريغيز. ونذكّر، على سبيل التندّر، بعبثية بعض المزايدات التي قامت على وضع شخصيات من سلاسل متباينة وجهاً لوجه (**فريدي ضد جيسون**، روني يو *R.Yu* ,2003، أو *Alien vs Predator* ، بول أندرسون,2004).

وتكاد الشخصيات لا تغيب عن المسرح البتة، ما بين النسخة الثانية (الريميك) والسلسلة. هذه حال البطلين الأمريكيين الوطنيين (سوبرمان والرجل الوطواط)، برغم أن الثاني أقرب إلى النمط المستقبلي منه إلى الفانتازي، إذ تحلّ «الحرتقات» التقنية محل القوة الخارقة. فيلم *Superman returns* (بريان سنجر، 2006) وكذلك Dark knight (كريستوفر نولان، 2008) كلاهما يميل نحو نزعة شؤم كارثية صريحة (بالمعنى المزدوج للكلمة): الأول يعاني الأمرّين من مادة الكريبتونيت[١] الأسود، يجتاحه كرمز لتراجيديا **النقطة صفر**[٢] (*ground zero*) أما الثاني، وقد طغت عليه تلوينة واضحة شديدة التشاؤم، فيضعك صراحة أمام صورة بناء متهدم تلتهمه النيران، كدلالة على أشكال الخوف المعاصرة. حتى **المومياء** التي أحياها ستيفن سوميرز (*S.Sommers*) عام 1999، بشيء من الدعابة، حملت عندما حطّت في التيبت في جزئها الثالث، تلميحات إدانة للشمولية الصينية (**المومياء: قبر الإمبراطور التنين**، روب كوهِن، 2008).

غير أن الظاهرة التي مثلتها السلسلة الفيلمية الأضخم في هذا العقد، ونقصد سلسلة هاري بوتر، جاءت خالية من أي فكرة مبطّنة معاصرة، عدا أن

---

(١) Cryptonite غاز سام يستخدمه لوثور عدو سوبرمان اللدود لاصطياده، وهي المادة التي تشكل نقطة الضعف عند سوبرمان.

(٢) أو مركز الدمار وهو مكان وقوع انفجار هائل وخاصة انفجار قنبلة ذرية، أو زلزال، وقد استُخدِمت للدلالة عن موقع سقوط البرجين في 11 أيلول/ سبتمبر 2001 في مدينة نيويورك، وباتت بمثابة رمز لهذا الحادث.

هاري بوتر (2001-2012) هنا أيضاً، إذ يتقدم في السن من حلقة إلى أخرى، ويعيش أكثر العوالم العجائبية كلاسيكيةً، يغدو انعكاساً لجيل كامل من المعجبين المتحمسين، يغادرهم مع الحلقة الثامنة، وأن الساحر الشاب يقابله غيلان من الصبية (في الظاهرة العالمية المتمثلة بسلسلة *Twilight* بمراهقيها الرومانسيين، 2008/2012، في أربع حلقات) أو الحالة المنفردة التي جسّدها فيلم *Morse*[١] بأجوائه المغرقة في سوداويتها، مع فتيانه الصغار من مصّاصي الدماء القتلة (وهو فيلم سويدي أخرجه توماس ألفردسن *T.Alfredson* 2008,).

لكن التوجّه الذي ترك الأثر الأعمق تمثّل في ذلك النهب الممنهج لريبيرتوار أبطال القصص المرسومة، التي نشرتها دار نشر Marvel أو DC Comics. هنا، ظهرت مجموعة من التجارب المبتَكَرة لاقت نجاحات متفاوتة، وقدمت أبطالاً تحرروا من أوهامهم أو بلغوا أرذل العمر (الفيلم البديع *Watchmen*، زاك سنيدر *Z.Snyder* 2009,)، ومنهم من تابع مسيرة غنية (*Spiderman*، الحلقة الرابعة عام 2012)، فيما تباينت الأعمال الجديدة بين النجاح والفشل. ومن الذين جربوا حظّهم كل من *Iron man*، *Hellboy*، *X Men*، **الأربعة الرائعون**، **الزنبور الأخضر**، *Thor*، *Captain America* أو *Green Lantern*.

كل هذه الأفلام استندت إلى أحدث ما توصلت إليه التقانة الحاسوبية، كي تضفي أكبر قدر ممكن من المشهدية على عوالم افتراضية، باتت تقارب أكثر فأكثر العوالم الواقعية. أما التقانة ثلاثية الأبعاد 3D (التي يبدو أنها اقتحمت عالم السينما هذه المرة بشكل لا عودة عنه، بعد المحاولات السابقة) فقد تلقفها النوع الفانتازي على الفور، وجعلها في مقدمة اهتماماته، بعد أن صارت من الضرورات، في إثر النجاح الكاسح الذي حققه فيلم *Avatar* عام 2009. هذا المشروع الجبار، الذي ما فتئ يتخمّر في ذهن جيمس كاميرون (*J.Cameron*) منذ زمن بعيد، جاء بمثابة خلاصة التيمات السابقة ومحصّلتها الإجمالية، عالم من الخيال العلمي وقد أعيد تكوينه بشكل كامل، حكاية بيئية، نقد للحروب الاستعمارية ومصيرها

---

(١) جرى توزيعه تحت اسم *Let the Right One In*.

الفاشل، وقفة تأمّل في العوالم الموازية، وتيمة القرين أو الاستنساخ... المفارقة جاءت من الاستثمار: في مقابل نجاح هذا الفيلم العملاق، أدهشنا نجاح فيلم آخر جرى تصويره في بضعة أيام، بميزانية بخسة، هو *Paranormal Activity* (تود ويليامز، 2010)، يتناول (شأن الأنموذج الذي ألهمه، أي فيلم *Blair witch Project* عام 1999) التيمة العتيقة نفسها، أي ظواهر السحر والتنجيم و**الأرواح الشريرة** (*Poltergeists*)، جرى تصويرها كأنها مشاهد وثائقية. لقد كان لهذا الإنتاج المتواضع تأثير عميق، ذكّرنا بأن المتخيّل يستطيع أن يجد تعبيره مع أكثر مستويات التقانة دقة، لكن أيضاً، وبالقدر نفسه، مع براعة السينمائي وحسّه الإبداعي وحسب.

الفيلم القصير (Court métrage):

اعتادت الضوابط التقليدية تعريف **الأفلام القصيرة** بوصفها الأفلام التي لا يزيد طولها عن 1600 م بقياس 35 مم، ما يقابل نحو 59 دقيقة عرض، بحيث تُعَدُّ الأفلام الأطول أفلاماً طويلة. وفي فرنسا، جرى تعريف الفيلم القصير بقرار رسمي صدر عام 1982. وعملياً، كانت الأفلام القصيرة عبارة عن أعمال موجزة يجري عرضها في الصالات بوصفها تكملة لبرنامج العرض الرئيس. أما الأفلام المسمّاة «متوسطة الطول» (أطول من 35 دقيقة) فكانت تترافق عادة مع فيلم آخر من الطول نفسه تقريباً (على سبيل المثال فيلم **العُرْف الأبيض** لألبير لاموريس مع **الراعية ومنظف المداخن** لبول غريمو، 1953).

في بدايات السينما، الأفلام كلها كانت قصيرة. وكان يتم جمع عدد منها لتكوين برامج العروض، إلى أن برزت فكرة «الفيلم الكبير». كان يجري اختيار القسم الأول من برنامج العرض بطريقتين، تعايشتا معاً لبعض الوقت: قبل الفيلم الطويل الرئيس، جرت العادة على عرض الأفلام القصيرة، أو فيلم طويل (فيلم من السلسلة «B» في الولايات المتحدة على سبيل المثال)، وهذا ما انفردت به الصالات «مزدوجة البرنامج»[١]. وبخلاف الأفلام الطويلة، كان يتم إنتاج بعض الأفلام القصيرة لغايات غير تجارية: أفلام دعائية حول المصانع، أفلام تعليمية، أفلام المؤسسات، إلخ. وهذه الأفلام لا تتطلب موافقات خاصة لإنتاجها. وفي فرنسا بوجه خاص، وبعد فترة ازدهار ضمن دائرة الاستثمار التقليدي، اضطرت الأفلام القصيرة للالتجاء إلى التلفاز، وفق شروط التوزيع الجديدة، فيما اضطر الفيلم الوثائقي للالتزام بـ «الأبعاد القياسية» (الفورمات) التي فرضتها الصناعة السمعية البصرية.

---

(١) وهو ما كان يسمى عندنا «فيلمان دفعة واحدة».

ويقدَّر معدّل عدد الأفلام القصيرة التي أُنتجت في فرنسا، منذ نهاية الثمانينات، بما يقارب 400 فيلم سنوياً، يُضاف إليها على الأقل مثل هذا العدد من الأفلام التي جرى تصويرها بصورة مخالِفة، وجرى تسجيل بعضها نظامياً في وقت لاحق. ونادراً ما يجري عرض الأفلام القصيرة في صالات السينما، لكن لديها فرصة أكبر للعرض في التلفاز، خاصة في الأقنية المشفّرة، التي تزايد عددها بشكل كبير بفضل شبكات الكيبل والسواتل. وعلى الرغم من أن إنتاجها أقرب أحياناً إلى «الحرتَقة» اليدوية البعيدة عن الأغراض التجارية، إلا أن الدعم الذي تقدمه الدولة والبلديات والمدن، ساعد في الحفاظ على وفرة الإنتاج، واستمرار وجود بعض القواعد المهنية الاحترافية. وقد استطاع عدد من المخرجين والمنتجين المثابرة على العمل مع شيء من الانتظام في هذا القطاع، وهو قطاع يوفر فرصة أمام المهارات الجديدة لاختبار خطواتهم الأولى. وبالفعل، نشهد كل عام انتقال عدد من المخرجين الشبان إلى الفيلم الروائي، بعد أن لفتوا الأنظار في ميدان الفيلم القصير. وساعدهم في ذلك وجود المهرجانات المتخصصة التي ازدهرت في فرنسا وأوروبا، وأهمها مهرجان كليرمون فيرّان.

في عام 1983، تأسّست «وكالة الفيلم القصير»، وهي جمعية تخضع لقانون[١] عام 1901. وبدعم من المركز الوطني للسينما (CNC)، مدّت يد العون لعدد من مخرجي ومنتجي ومسوّقي الأفلام القصيرة. وهي تملك على وجه الخصوص بنية تسويقية، مكّنتها من تسويق تلك الأفلام لدى محطات التلفزة ومستثمري الصالات الراغبين في تقديم أفلام ذات نوعية مختلفة، برغم قلة الاهتمام التي يبديها الموزعون. ومنذ عام 1989، تُصدر هذه الجمعية مجلة فصلية، هي مجلة *Bref*. وقد حذت بعض الدول الأوروبية (ألمانيا، إسبانيا، إيطاليا، البرتغال) حذو فرنسا في هذه التجربة.

---

(١) وهو القانون الذي ينظم عمل الجمعيات في فرنسا.

الكوميديا الأمريكية:

يقصد بتعبير **الكوميديا الأمريكية**، أساساً، نوع سينمائي ازدهر في هوليوود الثلاثينات، ولا ينبغي الخلط بينه وبين نوع **البورلسك**[١] (*Burlesque*) أو نوع **الكوميديا الموسيقية** (*comédie musicale*)، برغم وجود بعض روابط القربى بينه وبين هذين النمطين من التعبير.

إذا تركنا جانباً البورلسك و«أفلام نجوم الكوميديا»، التي تعود البطولة فيها لشخص بعينه (شابلن، كيتون، لانغدون، لوريل وهاردي، الأخوان ماركس، إلخ.)، يمكننا أن نميّز، ضمن الأعمال الكوميدية التي أنجزت في الولايات المتحدة، مجموعتين رئيسيتين: **الكوميديا العاطفية** أو **الرفيعة** (*Romantic* أو *sophisticated comedy*) وتتمثل على أكمل وجه في أعمال إرنست لوبيتش (*E.Lubitsch*)، **وكوميديا اللوفوك**[٢] (*screwball comedy*)، وبالمناسبة، هذه الأخيرة هي الكوميديا الأمريكية الحقّة، بالمعنى الحصري للكلمة. وبتبسيط شديد، يمكن القول إن الكوميديا الرفيعة، كما يدل اسمها، هي تلك التي تجري أحداثها في الأوساط الارستقراطية والمهذّبة، غالباً الأوروبية، فيما تتناول كوميديا اللوفوك أوساطاً أكثر شعبية أقرب إلى الأوساط الأمريكية الفعلية، أو على الأقل تلعب على وتر التباين بين هذه الأوساط الشعبية والأوساط الأكثر ثراء. زد على ذلك أن كوميديا اللوفوك تمتلك عادة إيقاعاً أسرع من إيقاع الكوميديا العاطفية وتزيدها استخداماً للارتجال. ولأنها لوفوك، فهي تظل أقرب إلى البورلسك، في

---

(١) أنظر (**البورلسك**).

(٢) Loufoque وتقابل الـ "Screwball comedy" الأمريكية، وهي تضيف إلى الإضحاك البورلسكي (Slapstick) حوارات ماجنة، وتدور حول حبكات تتناول أموراً اجتماعية (موضوعات الانفصال والطلاق والزواج. وما شابه). فهي إذاً تخلط عناصر من كوميديا الموقف والكوميديا الرومانسية والمقالب المضحكة.

حين تميل الكوميديا العاطفية، وهي الأكثر نبلاً، نحو نوع **الكوميديا الدرامية** (*comedy-drama*)، أو لنقل الدراما.

على المستوى العملي، نحن أمام نزعتين متداخلتين، وليس أمام نوعين فرعيين محدّدين تماماً، خاصة وأن هاتين النزعتين تلجآن، وعلى نطاق واسع، إلى البواعث أو المحفّزات عينها، الجنسية منها والعاطفية.

أصول الكوميديا الأمريكية تبدو واضحة إلى حد ما. بإمكاننا إرجاعها إلى كوميديات سيسيل دو ميل (C.De Mille) الاجتماعية والأخلاقية، مثل (*1918, OldWives for New*) أو **المبادَلة** (1920, *Why Change Your Wife*)، لكن خصوصاً وبشكل مباشر إلى فيلم تشابلن **الرأي العام** (*A Woman of Paris*, 1932)[١]، وهو فيلم بديع قد تبدو حبكته ميلودرامية لكن معالجته ظلت رهيفة، مع تلوينات سايكولوجية، تتسم بالرشاقة، ومنها التلوينات الكوميدية التي لامست منذ ذلك الحين حدود **اللوفوك** (مثال ذلك المرأة التي ترمي عقدها اللؤلؤي من النافذة، في إثر نوبة شهامة تملّكتها فجأة، ثم لا تلبث أن تغيّر رأيها وتعدو إلى الشارع لتنتزعه من بين يدي متشرد كان قد التقطه).

مما لا شك فيه أن فيلم **الرأي العام**، بأسلوبه المرهف، قد ترك تأثيراً عميقاً في نفوس معاصريه، ومنهم لوبيتش على وجه الخصوص، الذي رأى فيه تكريساً لاهتماماته وأبحاثه الشخصية (وكانت «لمسة» لوبيتش الشهيرة قد ظهرت منذ أعماله الألمانية الأولى، كما في **أميرة المحار**[٢] *Die Austernprinzessin*، ويعود

---

(١) هذا الفيلم مثّل انعطافة بالغة الأهمية في مسيرة شابلن، إذ تميز برصانته التي فاجأت الجمهور المعتاد على شخصية «شارلو» الهزلية، خاصة وأن شابلن لم يلعب بطولته. والأهم أن الفيلم تميّز بلغته السينمائية التجديدية ومضمونه المتقشف والسوداوي، ورفع شابلن إلى مصاف عمالقة السينما الأمريكية، كما ترك أثراً واضحاً على كثير من السينمائيين، وبالذات على لوبيتش. الفيلم لاقى فشلاً جماهيرياً ذريعاً واضطر شابلن إلى إيقاف عرضه (وكان بالمناسبة أول إنتاج لشركته الخاصة United Artists)، وظل بعيداً عن الصالات حتى 1976، قبل عام واحد من وفاته.

(٢) وعنوانه بالإنجليزية *My Lady Margarine*.

إلى عام 1919). لقد استُعيدت أساليب الإيجاز والتورية والإضمار، التي كانت شائعة في الأدب، وتمّت معالجتها بحيث تتناسب والسينما. الرقابة والرقابة الذاتية التي كانت تنال عادة وسائل الاتصال الجماهيرية، رأيناها هنا تحفّز خيال المخرجين. بات المتفرج اليقظ يلتقط مختلف العلامات، إيماءة أو كلمة، أو مجرد فتح الباب أو اصطفاقه، ويرى فيها، إلى حد معقول، دلالة على طرح اقتراح ما، أو قبول أو رفض محاولة إغواء ما. وسوف يستخلص لوبيتش من «لغة الأبواب» هذه العديد من المؤثرات الكوميدية.

كان شابلن مدرسة بحد ذاته، ألهم أنموذجه العديد من المخرجين الآخرين، مثل مونتا بيل (*M.Bell*)، وكليرانص بدجير (*C.Badger*) (*It*, 1927) أو هاري دابادي داراست (*H.d'Abbadie d'Arrast*) (*Laughter*, 1930)، وهؤلاء يمكن أن نعدّهم بمنزلة أساتذة الكوميديا الأمريكية الأوائل. (وبالمناسبة فقد اشتغل كل من مونتا بيل وهاري دابادي داراست على فيلم **الرأي العام**).

العصر الذهبي للكوميديا الأمريكية: ازدهر هذا النوع طوال الثلاثينات. ومن أهم نجاحاته يجدر أن نذكر، بداية من جهة الكوميديا «العاطفية»: للوبيتش، **طبقة اللصوص الرفيعة** (*Trouble in Paradise*, 1932)، **سيرينادا لثلاثة** (*Design for Living*, 1933)، **الملاك** (1937)، (*Ninotchk*, 1939)؛ فيما يقترب فيلمه **زوجة ذي اللحية الزرقاء الثامنة** (1938) أكثر من كوميديا اللوفوك. كذلك جورج كوكر (*G.Cukor*)، مع (*Sylvia Scarlett*, 1935)، و**النساء** (1939)، و**تطفّلات** (*The Philadelphia Story*, 1940)، وميتشل ليزن (*M.Leisen*) في *Remember the Night*. أما من جهة الـ «screwball» فنميز أولاً الأعمال الشعبوية، في طليعتها أعمال فرانك كابرا (*F.Capra*): **الشقراء البلاتينية** (1931)، (*New York-Miami*, 1934)، **السيد ديدز العجيب** (*Mr. Deeds* 1938, *Goes to Town*)، **لا يمكن أن تأخذه معك** (1938)، **السيد سميث في مجلس الشيوخ** (*Mr.Smith Goes to Washington*, 1939)؛ ثم أفلام ليو ماكاري (*L.Mc Carey*): **السيد روغلز العجيب** (*Ruggles of Red Gap*, 1935)، **يا لتلك الحقيقة** (*The Awful Truth*, 1937). هنالك أيضاً مجموعة من الأعمال لا تخفي انتماءها

إلى نوع اللوفوك، لكنها تبدي ميلاً أكبر نحو الكوميديا العاطفية، سواء من خلال اختيار الوسط الاجتماعي أم عبر الرؤية المعتمَدة، وهي رؤية مؤسلَبة، أو فلنقل متعالية إلى حد ما؛ ويمثلها على وجه الخصوص غريغوري لاكافا (*G.La Cava*): **زوجي المدير** (1935, *She Married Her Boss*)، (1936, *My Man Godfrey*)، **فتاة الجادة الخامسة** (1939)، (1941, *Unfinished Business*)؛ إضافة إلى ميتشل ليزن: (1935, *Hands Across the Table*)، (1937, *Easy Living*)، **بارونة منتصف الليل** (1939, *Midnight*).

وبمقدورنا أن نطيل هذه القائمة إلى ما لا نهاية. لكننا نكتفي هنا بإضافة فيلم تي غارنيت (T.Garnett) **يا لروعة العيش!** (1938) و**السيد الرضيع المتعِب** (*Bringing up baby*) لهوارد هوكس (1938, *H.Hawks*). أما من جهة روابط القربى بينها وبين الكوميديا الموسيقية التي عاصرتها، فيجدر أن نشير إلى أن الأفلام التي تولّى بطولتها فريد أستير وجينجر رودجرز، تتقارب من الكوميديا العاطفية، وهذا منطقي، رغم أن عناصر كوميديا اللوفوك (screwball) لا تنقصها (مثال ذلك فيلم **الراقص العلوي** *Top Hat* لمارك ساندريتش *M.Sandrich* ,1935، أو **على أجنحة الرقص** *Swing Time* لجورج ستيڤنس *G.Stevens* ,1936) أما الأفلام التي صمم الكوريغرافيا لها بوسبي بيركلي (B.Berkley)، فهي أقرب إلى كوميديا اللوفوك الشعبوية.

ثم إن هذا التمايز بين الأنواع السينمائية، الذي استعرضنا أعلاه، إنما يعبر أيضاً، ولو جزئياً، عن خيارات أيديولوجية. من الواضح أن الكوميديا الرفيعة تدير ظهرها للأحداث وللواقع المعيش في أمريكا، وتختار «الهروب» بديلاً عنها. على عكس ذلك، تشيد الكوميديا الشعبوية بـ «الإنسان المَنسي»، ومن القيم الأمريكية التقليدية، نجدها تمجّد الفردانية بالطبع (فلنتذكر الإشارة إلى **العجيبَين** ديدز وروغلز)، لكن أيضاً التكافل الجماعي، والريبة من الأيديولوجيات، أي باختصار التوجهات الروزڤلتية. وهذا ما نلمسه بوضوح شديد عبر السخرية اللاذعة من الكلمات التي تنتهي بـ «ـ يّة» (isme-)، التي وردت على لسان ليونيل بيريمور (L.Barrymore) بطل فيلم **لا يمكن أن تأخذه معك**: انحاز كابرا

وماكاري، وكذلك بوسبي بيركلي، أو غارسون كينن (G.Canin)، إلى فكر «العهد الجديد» (New Deal) وراحوا يجسّدونه في أعمالهم. وقد عُدَّ الموقف القائم على فكرة أن التطور الاجتماعي يتعلق بالوعي الفردي (وليس بإصلاح البنى) بمثابة «فانتازيا، أو توهُّمات أصحاب النوايا الطيبة»، موقف استدعى اللوم الشديد، الذي طال كابرا على وجه الخصوص، فقد اتُّهم بالتفاؤل الساذج والعاطفي. وصحيح أننا إذا ما قارنّاه مع لاكاڤا فسنرى أن أسلوب هذا الأخير يبدو أكثر تعقيداً وتشعّباً، ذلك أنه ببساطة أكثر تهكماً، وإضحاكه أكثر مشاكسة. ومن الواضح أن وجهة نظر كابرا، وكذا روزفلت نفسه، تعبّر عن خيار مدروس يسعى إلى إعادة الثقة («علينا ألا نخشى سوى من الخشية»).

من المؤكد أن الفيلم صاحب المضمون **السياسي** الأوضح بين أفلام كابرا هو فيلم **السيد سميث في مجلس الشيوخ**، وهو فيلم ساخر لكنه في نهاية المطاف، وعلى وجه الخصوص، إنما يمثل تمجيداً للديموقراطية الأمريكية؛ والمشهد الذي نرى فيه تشارلز لاوتن (C.Laughton) (وبدور رجل إنجليزي**!**) يتلو خطاب لنكولن في غيتيسبورغ (**في فيلم السيد روغلز العجيب**) هو مشهد سياسي فريد في هذا النوع، مشهد لا يُنسى. في الحالتين، وخلف الإشارة إلى الجمهوري لنكولن، ليس من الصعب أن نتبيّن شبح الديموقراطي روزفلت، فالرئيس المنتخب يجسّد مجمل التقاليد الأمريكية ورفض الأيديولوجيات الأجنبية، سواء الفاشية أم الشيوعية. ولئن كان لاكاڤا، هو بدوره، لا يخفي سخريته من الرأسمالية ويهزأ أيضاً بالشيوعية (كما في **فتاة الجادّة الخامسة** أو في *Living in a Big Way*, 1947)، فذلك يعود بالأحرى إلى رؤيته التهكمية أكثر مما يستند إلى موقف مثالي أو إيمان بالديموقراطية، فالرجل أضعف من أن يتخلى عن ذهنية الربح. وهذه بالتحديد هي الرسالة الصريحة، التي يحاول لوبيتش تزويقها بشيء من الرومانسية، في فيلمه **نينوتشكا** المناهض للسوڤييت. ورأينا كينغ ڤيدور يقتدي بهذا النجاح لينجز كوميديا أخرى معادية للشيوعية، **الرفيق إكس** (*Camarade X*, 1940). وفي الأربعينات اتخذت الكوميديا الأمريكية بالأحرى منحى مناهضاً للنازية: **شهر عسل مضطرب** (*Once Upon a Honeymoon*، ماكاري،

1942)، **نكون أو لا نكون** *To Be or Not to Be* (لوبيتش، 1942). ومن اللافت في هذا السياق أن تحفة لوبيتش هذه، وفيلم **الدكتاتور** (*1940, The Great Dictator*) لتشارلي شابلن هما، على الأرجح، أعظم فيلمين مناهضين للنازية تم إنجازهما في أثناء فترة صعودها، أي «على الساخن»، وفي هذا دلالة بالغة حول ضعف فاعلية الكوميديا الأمريكية(١).

وبرغم هذه الإطلالات على السياسة الدولية ظلّت عوالم الكوميديا اللوفوكية دون تغيير يذكر. بقيت خلفية الأحداث تتركز حول الركود والأزمة الاقتصادية، وملايين العاطلين من العمل، والثروات التي تُجمع وتتبدد بين ليلة وضحاها. هذا إلى جانب التعارضات الصارخة بين الأغنياء والمعدمين، تعارضات قد تنقلب في لمح البصر. ومن الموضوعات التي راجت موضوع سندريللا، لكن في الاتجاه المعاكس، أي الفتاة الغنية، «الوريثة الشاردة»، التي تسعى للهروب من وسطها بحثاً عن الحياة الفطرية، عن البساطة ومتعة العيش (والاكتفاء الجنسي) برفقة شاب من منبت متواضع. يجري تمجيد الحب، محرّك اللحمة الاجتماعية؛ يُعتَمد التصالح بديلاً عن الصراع الطبقي، كي نظل في غنى عن الثورة العنيفة. وتأتي التفاصيل، من تباينات دقيقة و«لمسات» وتعليقات، لتزيّن هذه الخطاطة العامة، التي يعتمدها المؤلفون، بدرجات متفاوتة من القناعة أو التهكم. في **نيويورك- ميامي** لكابرا، بطولة كلوديت كولبير وكلارك غيبل، نحن مع الحكاية بمستواها البدائي؛ في المقابل عند لاكافا، في *My Man Godfrey*، وجدنا المتشرد المزيَّف، الأرستقراطي الحقيقي (ويليام بويل)، يعود في نهاية الأمر إلى مكانه «الطبيعي» في أحضان المجتمع (اللائق)، ويتزوج امرأة هي برغم كل شيء ابنة «عالمه» (كارول لومبارد).

والحق أن النجاح الذي لاقته الكوميديا الأمريكية، وفحواها بالذات، يرتبطان ليس بالمخرجين وحسب بل أيضاً بالممثلين. هذا يصح على الكوميديا

---

(١) لعل المقصود هنا أن هذين الفيلمين صنعهما مخرجان من أصل غير أمريكي (لوبيتش من أصل ألماني وتشابلن إنجليزي الأصل).

عموماً، التي تُعدُّ، على هذا الصعيد، النوع السينمائي الأصعب دون ريب، لكنه تبدّى بصورة أوضح في الكوميديا الأمريكية على وجه الخصوص، ذلك أن أبطالها وبطلاتها هم الذين كانوا يؤكدون أو ينفون طابعها **العاطفي** أو **اللوفوكي**، سواء من خلال مظهرهم الخارجي أم من حيث أدائهم. ومن الممثلات اللاتي نجحن في الجانبين معاً يمكن أن نذكر كارول لومبارد، كاترين هيبورن، كلوديت كولبير، إيرين ديون (I.Dunne)، ميريام هوبكينز؛ فيما جسّد جان أرتور شخصيات الموضوعات الشعبوية على وجه الخصوص، على غرار آخرين مثل غاري كوبر وجيمس ستيوارت؛ على عكس كاري غرانت الذي اشتغل على كامل تشكيلة الكوميديا الأمريكية، من اللوفوك الأكثر سوريالية (**السيد الرضيع المتعِب**) إلى الفكاهيات ذات الصبغة الأكثر جدّية (**شهر عسل مضطرب**، 1942؛ **هي وهو** *An Affair to Remember*، أيضاً لماكاري، 1957)، أما ملڤين دوغلاس فكان يؤدي على الأخص الكوميديا العاطفية. ويجدر بنا أن نحيّي ممثلي الأدوار الثانوية، أمثال إدوارد إيڤرت هورتون أو تشارلي روغلز، وكذلك تشارلز كوبرن وأوجين باليت، وكلهم يرمزون، حتى بمظهرهم الخارجي، للنظام الاجتماعي القائم، تحت عناوين مختلفة.

كذلك يجدر بنا عدم تجاهل دور كتّاب السيناريو. وليس من قبيل المصادفة أن ازدهار الكوميديا الأمريكية قد تزامن مع الفيلم الناطق، شأنها في ذلك شأن الكوميديا الموسيقية، على عكس ما حصل للبورلسك. ومنذ نهاية الصامت، شكّل المسرح، وخاصة ما يسمى مسرح الشارع أو البولڤار[١]، مصدراً وفيراً للاقتباسات السينمائية (مثل **مروحة الليدي ويندرمير** للوبيتش، 1925، عن أوسكار وايلد؛ أو **مفاجآت اللاسلكي** *So This is Paris* أيضاً للوبيتش[٢]، 1926، عن ميلاك وهاليڤي)؛ ولا ريب في أن الثلاثينات شهدت توثيق الروابط بين هوليوود

---

(١) Théatre de Boulevard، أي المسرح الشعبي المرح والمسلّي (ألعاب نارية وبانتوميم ومشاهد بهلوانية أو ترويض الحيوانات)، الذي تميّز عن مسرح الطبقة الراقية، وقد ولد أصلاً على أرصفة شوارع باريس القديمة وفي معارضها الموسمية.

(٢) وهو أول فيلم صامت قدّم مشهداً راقصاً مع كوريغرافيا مدروسة، وكانت رقصة الشارلستون.

وبرودواي[١]. ولعل أصالة الكوميديا الأمريكية لا تعود إلى حبكتها، التي غالباً ما تكون مستوحاة من مسرح البولڤار، بقدر ما تعود إلى أسلوبها وإلى الوتر الذي لعبت عليه؛ لكن، حتى في هذه المسألة، لا ينبغي للارتجال، الذي يجيده كل من كابرا وماكاري أو لاكاڤا، أن ينسينا دور المؤلفين وكتّاب السيناريو. إن إسهام روبرت ريسكين (R.Riskin)[٢] في أفلام مثل **الشقراء البلاتينية**، و**نيويورك - ميامي**، و**السيد ديدز**، و**لا يمكن أن تأخذه معك**، هو أمر له دلالته؛ ولا ننسى أيضاً إسهام سيدني بوكمان (S.Buchman)[٣] (**السيد سميث**، **زوجي المدير**، وكذلك **تيودورا تصبح مجنونة** *Theodora Goes Wild* لريتشارد بوليسلاڤسكي، 1936).

نوع دائم التطور: بدت الكوميديا الأمريكية مع نهاية الثلاثينات كأنها تراوح مكانها ضمن عدد من الوصفات الجاهزة. رأينا مخرجين مثل غارسون كينن (G.Kanin) (**الآنسة ورضيعها** *Bachelor Mother* ,1939) أو نورمان كراسنا (N.Krasna) (**الأميرة أورورك** *Princesse O'Rourk* ,1943) يكرّرون المواقف التي برع في معالجتها كابرا أو لاكاڤا قبلهما؛ وكذا أوتو بريمينغر (O.Preminger) يقلّد لوبيتش (**فضيحة في البلاط**، 1945، نسخة جديدة [ريميك] عن **الفردوس الممنوع** للوبيتش نفسه). وقد غزت نغمة الـ «screwball» أنواعاً سينمائية مختلفة: أفلام ديانا دوربن[٤] (D.Durbin) الموسيقية (**الحب الأول** لكوستر *Koster* ,1939)، والأفلام البوليسية (سلسلة **المفقود** *Thin Man*، التي أخرجها

---

(١) المقصود بين المسرح والسينما.

(٢) أحد أهم كتاب السيناريو في أمريكا (01997 - 1955). اشتهر بكتابة واقتباس أفلام المخرج والمنتج فرانك كابرا. نال جائزة أوسكار عام 1935 عن سيناريو فيلم *It Happened One Night* ورُشّح لأربعة أوسكارات أخرى.

(٣) كاتب سيناريو ومنتج أمريكي (1902 - 1975)، عمل على ما يقارب 38 فيلماً بين نهاية العشرينات ومطلع السبعينيات.

(٤) المغنية والممثلة الشهيرة التي لعبت بطولة عدد كبير من الأفلام الموسيقية في الثلاثينيات والأربعينيات.

وودي س. ڤان دايك W.S.Van Dyke ولعب بطولتها ويليام بويل وميرنا لوي، 1934 - 1941)، وكذلك الميلودراما (**الرابط المقدس** *Made for Each Other* لكروموبل *1939, Cromwel*). حينها، جاء بريستون ستورجس (B.Sturges)، الذي كان قد كتب سيناريو فيلمي ميتشل ليزن **حياة سهلة** (*Easy Living*) و**مغامرة ليلة** (*Remember the Night*) من بين أعمال أخرى، ليمد هذا النوع بدفعة جديدة وعنيفة، فاستقى الحوار بغزارته المتّقدة من كوميديا اللوفوك. راجعاً في الوقت نفسه إلى المناهل البورلسكية لفن الفكاهة الأمريكي، ليطعّم أعماله بعناصر استمدّها من **الكوميديا الخرقاء** (البورلسك slapstick) الجسدية بأكثر أشكالها صخباً، وتعامل معها على أنها مادة غريبة. هذا التجاور بحد ذاته يثير شيئاً من الحيرة؛ لكن يمكن القول إن ستورجس اكتسب، عندما حانت نهاية الكوميديا الأمريكية «الكلاسيكية»، أهمية لا تقل عن تلك التي اكتسبها شابلن عند ولادتها، طبعاً مع الأخذ بعين النظر الجانب النسبي للأمور.

من الواضح أن أكثر أفلام ستورجس التزاماً بتقاليد الكوميديا الأمريكية، العاطفية منها أم اللوفوكية، هو بلا ريب **قلب في الفخ** (*The Lady Eve* ,1941)؛ فيما يُعدُّ فيلماه **معجزة في القرية** (*The Miracle of Morgan's Creek*, 1944) و**أبطال بالصدفة** (*Hail the Conquering Hero* ,1944) أكثرها قطيعة مع تلك التقاليد. ولعلّ ستورجس، ومن خلال ذلك التأرجح المتعمّد في أسلوبيته (**رحلات سوليڤان**، *Sulivan's Travels* ,1942، يخلط الكوميديا بالهزليات الساخرة [الفارس] والميلودراما الاجتماعية)، إنما يمهّد الدرب أمام أبحاث سينمائيين من نوع فرانك تاشلن (F.Tashlin)[1] أو بلاك إدواردز[2] (B.Edwards). فلقد لمسنا كيف استطاع

---

(١) فنان تحريك وكاتب سيناريو ومخرج أمريكي (1913 - 1972) أخرج وكتب وأنتج كماً هائلاً من الأعمال السينمائية.

(٢) Blake Edwards (1922 - 2010)، ممثل ومؤلف وكاتب سيناريو ومخرج كمّ هائل من الأعمال السينمائية والتلفزيونية من مختلف الأصناف، وهو صاحب فكرة وكاتب أفلام النمر الوردي، كما ألّف وأخرج العديد من المسلسلات التلفزيونية الناجحة ومنها أيضاً «النمر الوردي».

هذا الأخير أن يناور بين العاطفة والكوميديا الخرقاء، مع نزعة عميقة نحو خلْط الأمور وإثارة الاستغراب، بحيث نرى فيه اليوم، من حيث الشكل، التلميذ الحقيقي لمعلّمي الثلاثينات والكافر بهم في آن معاً (بدءاً من **النمر الوردي**، 1964، وانتهاء بـ «**هي**»[١]، 1979). إن الإحالة المتكررة إلى تاريخ السينما، سواء من خلال التلاعب الساخر به أو محاكاته، في أفلام مثل **السباق الكبير حول العالم** (*The Great Race* ,1965)، و**الحفلة** (*The Party* ,1968) أو سلسلة «**النمور الوردية**» (1964 - 1978)، لم تكن غريبة عن الكوميديا اللوفوك، فحتى قبل فيلم **سوليڤان**، رأينا كارول لومبارد تقلّد غريتا غاربو بطريقة ساخرة في فيلم **قطار فاخر** (*Twentieth Century*، هوارد هوكس، 1934). أما العودة إلى الكوميديا الخرقاء، فهي تعبّر ليس فقط عن الرغبة في إعادة الصبا لأشكال متهالكة، بل أيضاً عن الحنين إلى تلك **الفكاهية الصافية** الأسطورية، التي نرى فيها منهل الكوميديا الأمريكية أياً كان نوعها، أصبنا في ذلك أم أخطأنا. صحيح أن ماكاري قد أخرج أفلاماً للوريل وهاردي (وإليهما يهدي إدواردز فيلمه **السباق الكبير**، شأن ستورجس الذي كان قد أهدى **سوليڤان** إلى «بهلوانيي ومهرجي المسرح»)، وصحيح أن كابرا كان قد اشتغل مع لانغدن، ولاكاڤا مع و. سي. فيلدز (W.C.Fields)[٢]، غير أن ذلك لا ينفي حقيقة أن الكوميديا الأمريكية تدين لشابلن كما تجلّى في فيلم **الرأي العام** أكثر مما تدين لشخصية «شارلو».

ومن جانبها، اشتُهرت الكوميديا العاطفية على يد العديد من المؤلفين، منهم جوزيف مانكييڤيتش (J.Mankiewicz) (**حوّاء**، *All About Eve* ,1950)، وڤنسنت مينيللي (V.Minnelli) (**المرأة الموديل**، *Designing Woman* ,1957) أو ستانلي دونن (S.Donen) (*Charade* ,1963) وكذلك إدواردز نفسه (**ماسات فوق الكنبة** *Breakfast at Tiffany's* ,1961). وعلى صعيد كوميديا الهجاء، نلمس تأثير ستورجس بأسلوبه الصارخ، والذي لم يأت بالمناسبة من لا شيء،

(١) وعنوانه الأصلي «10».

(٢) يرجى العودة إلى فقرة **البورلسك**.

بل كانت له بعض السوابق (على سبيل المثال فيلم **المنتحرة المبتهجة** *Nothing Sacred*، لويليام ويلمان *Wellman* ,1937، عن سيناريو لبن هاكت *B.Hecht*)، ويمكن أن نرى في بيلي وايلدر (*B.Wilder*) الوريث الشرعي للوبيتش، ويماثله أحياناً بلباقته (**أريان** *Love in the Afternoon* ,1957)، وأحياناً أخرى مع سِمة أكثر حدّة: **شقة الأعزب** (*The Apartment* ,1960) أو **الحيلة الكبيرة** (*The Fortune Cooki,* ,1966)؛ وعلينا ألا ننسى كوكر، يساعده كاتب السيناريو غارسون كينن والممثلة جودي هوليداي: **كيف يأتي الوحي للمرأة** (*Born Yesterday* ,1950)، **المرأة المتباهية** (*It Could Happen to You* ,1954). فيما جاء فيلم *The Model and the Marriage Broker* (كوكر، 1952) يعج بالتلوينات، وهو فيلم «لوبيتشي» إلى حد كبير.

أما فيما يخص تحديداً استمرارية أو محاولات إحياء روح ونكهة الكوميديا الأمريكية، فحريّ بنا أن نذكر، في النسق الأول، أفلام «النسخة الثانية» («الريميك»)[١]: **هي وهو** (*An Affair to Remember* ,1957) لماكاري، وقد سبق ذكره، وهو ميلودراما عاطفية يزيّنها حس دعابة لوفوكية، شكل استعادة حميمية لثنائي من سنة 1939 [٢]؛ و**رياضة الرجل المفضلة**، لهوكس (*Man’s Favorite Sport* ,1946)، الذي تعمّد استعارة بعض القفشات (gags) من فيلم **السيد بيبي المتعِب** (*Bringing Up Baby*) وكذلك من فيلم **الواشية البارعة** (Libeled Lady، ج. كونواي *J.Conway* ,1936)؛ **صفحة أولى** لوايلدر (*The Front Page* ,1974)، الذي تناول شخصيات نمطية من الكوميديا الأمريكية، ونقصد المراسلين الصحافيين (عن مسرحية بن هاكت وتشارلز ماك أرثور، التي سبق ونقلها إلى الشاشة كل من ليويس مايلستون *L.Milestone* [*The Front Page* ,1931] وهوكس [**امرأة يوم الجمعة** *His Girl Friday,* ,1940]).

---

(١) الـ Remake هو نسخة جديدة عن فيلم قديم، بإخراج جديد وربما بمعالجة جديدة. وقد يُنجَز أكثر من ريميك لفيلم واحد. وسوف نستخدم كلمة ريميك بالعربية وفقاً للسياق.

(٢) فيلم *Love Affair* لماكاري نفسه، 1939.

وقد تضمّن تيار «الرجوع إلى الماضي» (الريترو) هذا أفلاماً أخرى مثل **بريق القمر** (*Moonstruck*، نورمان جويسن *N.Jewison* ,1987)، و**عندما يلتقي هاري بسالي** (*When Harry Meets Sally*، روب راينر *R.Reiner* ,1989) أو *Punch Drunk Love* (بول توماس أندرسن *P.T.Anderson* ,2000)، أفلام استغلت التيمة التقليدية للمبارزة العشقية بين بطلين، لكل منهما شخصيته القوية المتميزة والمعاكسة لشخصية الآخر.

في هذا السياق، يمكننا أن نذكر أيضاً أعمالاً تناولت تيمات غالية على قلب كابرا، لكن ضمن كادر معاصر، متخذة طابع الحكمة أو الأمثولة: الحب كوسيلة لمحو الفوارق الاجتماعية والإثنية (**ثنائي رائع**، روبرت ألتمان *R.Altman* ,1979)، أو كيف ينتصر «الرجل البسيط» وصديقته (الصحافية) على الاحتكارات الرأسمالية (**الفارس الكهربائي**، *The Electric Horseman*، سيدني بولاك *S.Pollack* ,1979).

في الثمانينيات والتسعينيات شهدنا ظهوراً متزايداً للكوميديا الناجحة جماهيرياً، برغم ما أبداه مؤلفوها وجمهورها، أحياناً، من قلة اكتراث بمستوى جودتها. وهي أعمال موجهة للأطفال والناشئة، ويُعدُّ جون هيوز (J.Hughes) أحد أهم صنّاعها. وندين له ببعض أفلام حملت طرافة لاذعة مثل: (*Breakfast Club* ,1985) أو **يوم فيرس بولر العامر** (*Ferris Buller's Day Off* ,1986) قبل أن يتوجّه حصرياً نحو الإنتاج وكتابة سيناريوهات دعابات تافهة، أوكل إخراجها إلى بعض المبتدئين: منها على سبيل المثال النجاح الكبير لـ **فاتتني الطائرة يا ماما** (*Home Alone* ,1990) وتتمته، **فاتتني الطائرة من جديد يا ماما** (*Home Alone 2* ,1992)، إذ يلمع ميكولي كولكِن في شخصية الفتى المشاكس العنيد. هذان الفيلمان كانا من إخراج كريس كولومبوس (*C.Columbus*) الذي سرعان ما راح يغرّد بمفرده مستنسخاً، مع فيلمه **تائه في نيويورك**[1] (*Lost in New Yokr* ,1992)،

(١) لكن من المعروف أن فيلم «تائه في نيويورك» هو نفسه «*Home Alone 2*»؟!. وقد استمرت السلسلة مع *Home Alone3* و4 (1997 و2002)، لمخرجَين آخرَين. نشير إلى أن كولومبوس أنتج وأخرج بعض أفلام من سلسلة هاري بوتر المعروفة.

النجاحات التي حققها في كنف هيوز. لكنه، وبرغم استمرار توجهه إلى الجمهور الفتي، أبدى شيئاً من الطموح مع (*Madame Doubtfire*, 1993).

على صعيد الأعمال الموجّهة إلى جمهور من شريحة عمرية أكبر، تجسّدت الظاهرة المهمّة فيما سمي بالفكاهة السوداء، وهذه لم تكن قد وَجدت بعد مبدعَها الحقيقي، إذ إن سبايك لي (S.Lee)، الذي لفت الأنظار مع (*Nola Darling*, 1986)، اكتفى باستخدام الكوميديا كمجرد عنصر بين غيره من العناصر. وهكذا، ظلت صنيع شخصيات من الممثلين على وجه الخصوص. وكان ريتشارد برايور (R.Pryor) قد شق طريقها مع نهاية السبعينيات، لكن ربما لم تكن فكاهيته «الوقحة» بعد من النضوج بحيث تحظى بالنجاح الجماهيري اللافت. وقد حذا حذوه إيدي مورفي (E.Murphy) واكتسب جماهيرية واسعة من خلال أدائه غير المألوف ودعاباته الهجومية، المبنية غالباً على حوار لاذع جداً (**مقعد لشخصين**، Trading Places، ج. لانديس *J.Landis*, 1983؛ **شرطي بيڤرلي هيلز** Beverly Hills Cop، مارتن بريست *M Brest*, 1984). لكن جنون العظمة سرعان ما تملّك هذا الفنان وتسبّب في تدهور نوعية أفلامه بشكل مروّع. ولفترة، نجحت ووبي غولدبرغ (W.Goldberg) في طرافتها الكاوية والمحرّضة، وحافظت أكثر فأكثر على البعد الإنساني لشخصياتها (*Jumping Jack Flash*، ب. مارشال *P.Marshall*, 1986؛ *Sister Act*، إيميل أردولينو *E.Ardolino*, 1992).

أما الكوميديا الفكرية (أو المثقّفة) فكانت الميدان المفضل لوودي ألن (W.Allen): أنجز وسطياً، وبانتظام، واحدة منها كل عامين. كوميديا ظلّت على الدوام تعجّ بحوارات متوقّدة، وتتسم أكثر فأكثر بطابع الجديّة (**آثام وجرائم**، *Crimes and Misdemeanors*, 1989) وتنزع أكثر فأكثر نحو الاكتشافات البصرية (**جريمة غامضة في مانهاتن**، *Manhattan Murder Mystery*, 1992). حتى إنه بلغ حد تقديم مكافئ معاصر لكوميديا اللوفوك الغابرة، مع **ڤيكي كريستينا برشلونة** (*Vicky Cristina Barcelona*, 2008) و (*Whatever Works*, 2009). صحيح أن وودي ألان حصد النجاح في أوروبا أكثر مما لقيه في الولايات المتحدة، غير أنه تفوّق بكثرة مقلّديه من المخرجين المعاصرين، حتى إنهم أوشكوا أن يكوّنوا نوعاً فرعياً قائماً

بذاته، حيث نجد الغث **(مشاحنات عائلية في مركز للتسوق**، *Scenes From a Mall*، ب. مازورسكي *P.Mazursky* ,1991) والثمين **(لوحة لأسرة أنموذجية**، *Parenthood*، رون هوارد R.Howard ,1989؛ **عندما التقى هاري بسالي)**. في النهاية بمقدورنا القول إن حيوية هذا النوع تستمد ديمومتها من ثقافة ما يسمى الـ «Sitcom»[١] (كوميديا الموقف)، التي تلقى شعبية واسعة في التلفاز. وغالباً ما سعى نجوم تلك المسلسلات الناجحة لاقتحام عالم السينما: روزان بار (R. Barr) **(الابليسة**، *She-Devil*، سوزان سايدلمان *S.Seidelman* ,1989) أو إيستل غيتي (E.Getty) **(احذر، ماما ستطلق النار!**، *Stop, or My Mom Will Shoot!*، روجر سباتيسوود *R.Spottiswoode* ,1992**)**. في هذين الفيلمين، رأينا نجوماً لم يعتادوا هذا النمط، يجهدون في خلق توليفات كوميدية أميَل إلى التفخيمية منها إلى الطبيعية: ميريل ستريب في الفيلم الأول، وسيلڤستر ستالون في الثاني. إن الضحك ظاهرة شعبية، ويبدو أنه لا بد للممثل من التمرّس في الكوميديا ليستحق بجدارة مرتبة النجم. أرنولد شڤارزينيغر أيضاً جرّب حظه فيها **(التوءم**، Twins، إيڤان رايتمان *I.Reitman* ,1988 على وجه الخصوص)، وقد نالت ميريل ستريب في النهاية نجاحاً باهراً حين جسّدت دور نجمة آفلة، لاتني تبحث عن شباب سرمدي، في **الموت يليق بك كثيراً** (*Death Becomes Her*، روبرت زيميكيس *R.Zemeckis* ,1992) ولا تتوانى عن العودة بانتظام إلى هذا النوع، كما في **الشيطان يرتدي أزياء برادا** (*The Devil Wears Prada*، ديڤيد فرانكل *D.Frankel* ,2006**)**.

سنوات الـ 2000: اعتمد التوجه الأحدث للكوميديا الأمريكية على العودة إلى شكل من أشكال الفكاهية الجسدية أو الفيزيائية، أقرب إلى البورلسك. وخير من يمثل هذا التوجه هو الممثل جيم كيري (J.Karry)، وتستحضر تعبيراته الحركية

---

(١) من الإنجليزية **Sit**uation **Com**edy، تسمية لنوع من الكوميديا ظهر في الولايات المتحدة، وتعني في الأصل المسلسل التلفزيوني، غالباً الكوميدي، الذي تجري أحداثه في المكان نفسه والديكورات نفسها والقليل من المشاهد الخارجية، مايقلل التكلفة إلى حد كبير، ولا تزيد مدة كل حلقة من حلقاته عن نصف ساعة، وغالباً ما يرافقها تسجيل مسموع للضحك. نذكر بين الأمريكية الشهيرة منها Friends، Seinfeld، The Big Bang theory. هامش سابق (السلاسل التلفزيونية).

المرنة لحظات من الزمن الجميل للسينما الصامتة. ولا ريب في أن شخصيته الهائجة لاقت تعبيرها الأمثل في أعمال مثل **بروس الجبار** (*Bruce Almighty*، توم شادياك *T.Shadyac*, 2003) وبشكل خاص في **مجنون إيرين** (*Me Myself and Irene*، الأخوان فيريللي *B.and P.Farrelly*, 2000) أي في ميدان الكوميديا (إذ إن كيري بات ينجذب أكثر فأكثر نحو الميدان الدرامي). ولا يمكن أن ننكر التجديد الذي حمله الأخوان فيريللي لهذا النوع، برغم أن التلميحات البذيئة والميل الزائد نحو التعبير «البُرازي»، الموروث عن الكوميديات الرائجة الموجهة للمراهقين، قد تثير نفور البعض: يمثل فيلما **ماري بأي ثمن** (*There's Something about Mary*, 1998) و**اثنان في واحد** (*Stuck on you*, 2003) أنموذجاً للأعمال التي أضحكت جمهور ذاك العصر. أما جاك بلاك (J.Black)، بقامته القصيرة وبنيته المتينة، فقد أداره الأخوان فيريللي في **الحب بقياس واسع** (*Shallow Hal*, 2001)، وهو يمتلك قدرات كوميدية أكيدة، كان خير من استثمرها الفرنسي فرانسوا ميشيل غوندري (F.M.Gondry) الذي أعاد إلى الأذهان النَفَس الإنساني لأعمال كابرا في **لو تكرّمت أعد الشريط إلى الخلف** (*Be Kind, Rewind*, 2008). في فيلم **صاعقة مدارية** (*Tropic Thunder*, 2008)، تشارَك جاك بلاك البطولة مع بن ستيلر (B.Stiller)، وهذا الأخير هو أيضاً مخرج الفيلم. وستيلر شخص آخر يهيمن حضوره على هذا النوع، إذ يفرض شخصية تكتسي مظهراً عقلانياً في عالم يتداعى من حولها ليبلغ أقصى درجات **كوميديا اللوفوك** جموحاً. وهو ليس ببعيد عن هارولد لويد (H.Lloyd)، خاصة في **ليلة في المتحف** (*Night at the Museum*، شون ليڤي *S.Levy*, 2008). وثمة مخرج وكاتب سيناريو ومنتج يكمل هذه الثلة من الممثلين، هو جود أباتو (J. Apatow)، الذي تزايد تأثيره بشكل لافت: في أفلام مثل **في الأربعين ولم يجامع امرأة بعد** (*The 40 Year Old Virgin*, 2005) أو **التَنفُّخ، طريقة الاستعمال** (*Knocked Up*, 2008)، نلمس لديه رغبة، تكللت أحياناً بالنجاح، في التعالي على الكليشيهات، إضافة إلى علامات طموح حقيقي، برغم أن النتائج ليست دوماً على قدر هذا الطموح. غير أن هذه الشخصيات، وإليها يمكن أن نضيف ممثلين آخرين مثل ويل فيري (W.Ferrell)، ستيف كاريل (S.Carrell) أو أدام ساندلر (A.Sandler)، تبيّن بوضوح أن نوع الكوميديا الأمريكية، المحدَّث، هو بالفعل أحد الأنواع المفضلة لدى الجمهور العالمي، في العشرية الأولى من هذا القرن.

الكوميديا الموسيقية:

نطلق اسم **الكوميديا الموسيقية** على نوع من الأفلام الروائية التي تحمل غالباً حكاية بسيطة وليست عميقة المغزى، بحيث يسهل قطع سياقها السردي لإقحام فواصل موسيقية ضمنه. وبرغم أنها تحمل غالباً طابعاً خفيفاً ومرحاً، إلا أن تسميتها بالكوميديا لا تعني أكثر من مجرد رفض حمْل بعض المواقف الدرامية على محْمل الجد، برغم أن تلك المواقف تأتي أحياناً مشحونة بكثير من العواطف اللاهبة. فالمشاهد الراقصة والمغنّاة هي التي يُفترض أن تجذب القدر الأكبر من الانتباه. هذه المشاهد تخضع في الحقيقة إلى معالجة أسلوبية خاصة، وهي التي سوف تَحكُم عملية تلقي العمل مثلما سبق وتحكّمت بتصنيعه التجاري. لا همّ إن كانت الحبكة تتضمن تلك المشاهد أم تمهّد لها، أو إن كانت تقلّبات أحداث القصة تتغير بوجودها أم تستمر بها، أو إن تكاملت وموتيفات الحكاية أم شكلت رؤية مجازية لها: هي في كل الأحوال من يفرض الرموز التي يرتبط بها معنى الفيلم، وهي التي ستنسج فيما بينها علاقات تحدد الصفة العامة التي ستندرج تحتها دلالة العمل.

هذا التعريف هو تعريف شكلي، إذ إن هذا النوع لا يتصف، لا بنمط موضوعاته التي قد تكون بالغة التنوع، ولا بأي ريبيرتوار أيقوني أو تصويري محدَّد، ولا حتى بنمط سردي مميّز، إنما يتصف بأنه نوع تحتل فيه القصة حيزاً محدوداً. من هنا، يأتي حب الاستعراض والمغزى عديم القيمة اللذان يميزان الكوميديا الموسيقية؛ ومن هنا أيضاً صدقيتها المتدنية وشخصياتها السطحية. غير أن السردية تظل عنصراً لا غنى عنه لتموضع المشاهد الموسيقية والتهيئة لها. وهكذا، نستثني من هذا النوع الوصلات الاستعراضية المأخوذة عن مسرح المنوعات (الميوزيك هول)، أو الحفلات الموسيقية المسجَّلة، التي تزايدت منذ

مطلع الستينات. أما الأشكال الخاصة التي اتخذها هذا النوع في الأرجنتين والبرازيل ومصر والهند فسنجد في المقالات المخصصة لهذه البلدان تحليلاً لها[١].

ولنلاحظ أنه مهما بلغت شكلية التعريف الذي قدّمناه للكوميديا الموسيقية، إلا أنه سيظل عاجزاً عن تجاهل أهمية المغامرات الغرامية، أو تجاهل تأثير الديمومة التاريخية في سيرورة هذا النوع. فالغالبية العظمى من الكوميديات الموسيقية تحكي في الحقيقة قصة اللقاء بين رجل وامرأة والمغامرات التي يعيشانها، وتكون الغلبة في النهاية لحبهما البارع الذي ينتصر على كل الفوارق التي تفصل بينهما؛ ويبدو أن ارتباطهما هذا هو الذي يحدد معالم العديد من التجاذبات: الفن والسياسة أو النمط المعيشي المتكامل بمختلف جوانبه. أما لجهة التقاليد التاريخية، فهي ضرورة لا بد منها لتسويغ اصطلاحات هذا النوع. وهي بالمناسبة تقاليد سبقت ظهور تجسيده السينمائي.

الكوميديا الموسيقية عبر العالم: يطلق الأمريكيون اسم **الميوزيكال كوميدي** *musical comedy* في الواقع على شكل من أشكال المسرح، وبالتعميم، على مشتقاته في السينما. كانت الكوميديا الموسيقية في بداية القرن مجرد تمثيلية هزلية تقوم على الحيل والمقالب (الفارْس farce) تتخللها بعض الأغاني، وبعيدة كل البعد عن أمجاد الأوبريت. غير أن هذا الأخير شهد في الولايات المتحدة حراكاً لافتاً، سرعان ما انتهى إلى تبدّل جذري، إذ ارتضى الأوبريت، بداية، التعامل مع المزاج الأمريكي، الذي يميل نحو التفخيم، فضاعف من البهرجة؛ ثم راح تدريجياً يواجه تأثيرات الموسيقا المحلية والمعاصرة على اختلاف أشكالها. في حين تبنّت الكوميديا الموسيقية، ومنذ 1920، مجموعة من القيم النوعية الخاصة بها: فإلى جانب استخدامها لغة أكثر محلّيةً، وأنماطاً لحنية (ميلودية) أكثر بساطة، زادت أكثر فأكثر من تمايزها عن الأوبريت، من خلال عدم اكتراثها للمهارات الصوتية، وابتعادها عن الطابع الاحتفالي في سرد

---

(١) يرجى العودة في هذا الصدد إلى الفصل الخاص بكل من هذه الدول في جزء «موسوعة **سينما البلدان**».

الأحداث، وميلها إلى دمج العناصر الكوميدية ضمن الموضوع، رافضة التمييز التقليدي بين النبيل والمبتذَل. ومع بدايتها في السينما، نحو عام 1930، كانت الكوميديا الموسيقية قد اكتسبت في المسرح شكلاً أصيلاً وقائماً بذاته: ألّف لها كل من جيروم كيرن (J.Kern) وجورج غيرشوين (G.Gershwin) وكول بورتر (C.Porter) موسيقا راعت التوزيع الأوركسترالي والإيقاعات، وتأثرت إلى حد كبير بموسيقا الجاز، فأكسبوا تلك الكوميديا نظاماً نوعياً خاصاً. وجاءت قصص كتّاب، مثل ب.ج. ودهاوس أو دونالد أوغدن ستيوارت، لتسهم في إضفاء طابع فانتازي ملطّف سيظل يميز هذا النوع. منذ ذلك الوقت، صار يُقصَد بـ **الكوميديا الموسيقية**، عموماً في أمريكا، التقليد المسرحي الذي يتلاقى فيه الأوبريت مع البرنامج الاستعراضي، والباليه مع الڤودڤيل[١]، والأغنية مع كوميديا المقالب.

واستندت ولادة هذا النوع في السينما، بطبيعة الحال، إلى اختراع السينما الناطقة. ويمكن عدُّ فيلم **مغنّي الجاز** (أ. كروسلاند *A.Crosland*, 1937) بمنزلة البيان التأسيسي، والتمظْهُر الأول لها. والرابط التاريخي الذي يربط نجاح السينما الناطقة بالفيلم الغنائي هو بالمناسبة أمر كوني لا جدال فيه. وتفسير هذا الرابط لا يقوم على مجرد إيجاد لبوس فني جمالي يسوّغ هذا التحول التقاني، بقدر ما يعود إلى ضرورة إكمال التعبير الشخصي لأولئك الممثلين، الذين استطاعوا أخيراً الكلام، من خلال إتاحة الفرصة أمامهم لإظهار فرادة أصواتهم عبر الغناء. أما الرقص فهو التجسيد الجسدي والمرئي لهذا الهدف.

في فرنسا، عبّرت أفلام رونيه كلير مثل **تحت سقوف باريس** (1930) و**المليون** (1931) و**الحرية لنا** (1931) عن رغبة في إضفاء شرعية فنية على الصوت، جاءت بطريقة أكثر رشاقة مما رأيناه في فيلم **الطريق جميلة** (روبير

---

(١) الـ Vaudeville في الأصل، تمثيلية كوميدية خفيفة تقوم على الدسائس والالتباس وتعتمد غالباً كوميديا الموقف. وفي القرن التاسع عشر غدت الڤودڤيل نوعاً مسرحياً قائماً بذاته، يتصف بحبكته التي تغص بالمفاجآت، التي لا تخلو من المجون، على نمط الزوج والزوجة والعشيق... وفي الولايات المتحدة ومع بدايات القرن العشرين، اتخذت شكل عرض المنوّعات الشعبية المؤلف من عدد من الاسكتشات: غناء، رقص، مشاهد فكاهية، بهلوانيات، إلخ.

فلوري *R.Florey, 1930*). في ألمانيا، توافرت تقنيات أكثر تطوراً سمحت بتسجيل أغاني مارلين دييتريش الأولى، قبل أن يسارع المدعو جيزا ڤون بولڤاري[١] إلى تجسيد التقاليد الڤيينّاوية على الشاشة. وكان **أغنية الحب** *La canzone dell'amore* (ر. ريجيللي *R.Righelli, 1930*) أول فيلم إيطالي ناطق. أما في الأرجنتين، فاتجهوا إلى تصوير التانغو. وليس أبعد من شانغهاي حيث نقع على ترجمة ذات دلالة للتعارض بين الصامت والناطق، في فيلم **ملائكة الشارع** (يوان موزهي *Yuan Muzhi, 1937*)، ترجمة تجسدت عبر تلك البهجة الموسيقية العارمة، في تعارض مع وجوه عابسة صامتة لا تخلو من الرمزية. وظلت هونغ كونغ تُكثر من الأعمال الخفيفة والأعمال الأوبرالية حتى نهاية الخمسينيات.

لكن قدوم السينما الناطقة المغنّاة كان له، في مصر والهند بوجه خاص، الصدى الأعمق على الإنتاج. ولعل قلّة اكتراث الهنود بالفن المسرحي الجاد، وغياب التقاليد المسرحية عند العرب، من الأسباب التي تفسّر لماذا ظهرت الرقصات والأغاني، وهي العناصر الاستعراضية البحتة، كوسيلة لا غنى عنها لكسب الجمهور العريض. يكاد لا يمكن الحديث عن النوع، لأن مجمل الأفلام تستخدم هذه التزويقات بشكل واسع. في الهند، ومنذ نجاح فيلم Alam Ara (أ.م. إيراني *A.M.Iran, 1931*)، الذي ضمّ دزينة كاملة من الأغنيات، وبرغم أن الفيلم الأمريكي قد ترك تأثيره على الموسيقا والتمثيل السردي، لم تكن استديوهات بومباي تجد بأساً في إنتاج الأعمال الدرامية، شرط أن تبهرجها بالعديد من المشاهد الموسيقية (**مانغالا ابنة الهند**، ك. محبوب *K.Mahboob, 1952*). ولا تغيب الابتكارات التعبيرية الجسدية والتكوينية عن بعض هذه الأعمال، التي يؤخَذ عليها غالباً، عندنا أو في شبه القارة الهندية، نزعتها الأكاديمية وإجلالها المذِلّ للنجوم. إلا أننا قلما نقدّر حجم الروابط التي تربط بين هذه السينما وبعض الأفلام الجريئة، التي تمنح الموسيقا مساحة على هذا القدر من الاتساع: **كالكوتا المدينة القاسية** (ب. ري *B.Ray, 1953*) أو **صالون الموسيقا** (ساتياجيت ري،

---

(١) Geza von Bolvary، كاتب ومخرج من أصل نمساوي- هنغاري (1897-1961)، عمل في ألمانيا والنمسا واختص بأفلام الأوبيريت الڤييناوي والكوميديا الموسيقية.

1958). والعالم العربي مستورد كبير للفيلم الهندي، ويشاركه عشقه للمغنين والراقصات: نتذكر فريد الأطرش وليلى مراد ومحمد عبد الوهاب وأم كلثوم. ومع بداية الستينيات تزايد تأثير الموسيقا الغربية، وتزايدت معها أيضاً الأعمال الروتينية، بإخراجها الأرعن. وبرغم ذلك لم يُضِر يوسف شاهين إغناء هذا النوع بفيلمه **بياع الخواتم** (1965)، كما ندين لحسين كمال بفيلم **العالم عيد**(١) (1975).

في إنجلترا، استند الفيلم الموسيقي إلى تقاليد مسرحية، لكنه اصطدم بالمنافسة الهوليوودية. وتبيّن أن قوة شخصية نجوم المسرح، مثل جاك هولبرت (J.Hulbert) (*Jack's the Boy*، وولتر فورد *W.Forde*, 1932)، أو جاك بوكانن (Buchanan) (*Goodnight Vienna*، هربرت ويلكوكس *H.Wilcox*, 1932)، ليست بكافية لتأمين مسيرة فنية لائقة لهم، ولم يكن جورج فومبي وبياتريس ليلي أو جرترود لورنس أوفر حظاً. ولئن كانت محاولات كل من إيڤيلد أندريه دوبونت (E.A.Dupont) (**الطاحونة الحمراء** *Moulin Rouge*, 1928) وهربرت ويلكوكس (**الدانوب الأزرق** *The Blue Danube*, 1932) لا تخلو من الأصالة، ولئن ظلت حيوية غراسي فيلدز (G.Fields) حاضرة في الذاكرة، إلا أن الكوميديات الموسيقية الأكثر نقاء في المملكة المتحدة هي تلك التي لعبت بطولتها الفنانة المرحة جيسي ماتيوز (J.Matthews) تحت إدارة ڤيكتور سيڤيل (V.Saville): (*Sunshine Susie*, 1931)، ثم الكوميديا الفخمة والرومانسية (*Evergreen*, 1934)، إلخ. في الأربعينيات حاولت رومانسيات أنّا نيغل، بإدارة زوجها هربرت ويلكوكس، أن تشكل استمرارية لهذه الإبداعات.

وبسبب قلة الحماس ظل الريبيرتوار الفرنسي فقيراً هو الآخر، برغم تعدد المحاولات قبل عام 1945. وقد استُثمرت في البداية التقنية الألمانية (**لكل نصيبه**، هانس شتاينهوف H.Steinhoff ورونيه بوجول *R.Pujol*, 1930)، وجاء الفيلم الأخّاذ **درب الفردوس** مجرد نسخة فرنسية من فيلم *Die Drei von der Tankstelle* (ڤيلهلم تيله *W.Thiele*, 1930)، كما **أوبرا القروش الأربعة** نسخة عن

---

(١) **مولد يا دنيا.**

Die Dreigroschenoper (غورغ ڤيلهلم بابست *G.W. Pabst* ,1931)**.** فيما تباينت الفانتازيا الرشيقة في **انتهت الأزمة** (روبرت سيودماك *R.Siodmak* ,1934) مع سخرية الفيلم اللامع **مع الابتسامة** (موريس تورنور *M.Tourneur* ,1937)، ولعب إخراج إدمون غريڤيل (E.Gréville) على ديناميكية الرقصات في **الأميرة تام تام** (1935)**.** ثم جاءت أفلام شارل ترينيه(١)، كأنها آخر أصداء البهجة التي عكستها الجبهة الشعبية (**أنا أغني،** كريستيان ستينجل *Ch.Stengel* ,1939) لتؤكد حسّه الساحر الخلّاق، وكذا أفلام ري ڤنتورا (**أنوار الفرح،** جاك هوسين *J.Houssin* ,1938) التي تمتعت بملَكة إبداعية سلسة**.** كذلك تسلّينا بمتابعة إيرين تريبير في **الآنسة سوينغ** (ر. بوتييه *R.Pottier* ,1942) قبل أن ننساق خلف جاذبية سوزي دولير (**ممنوع الحب،** ريشار بوتييه، 1942؛ **ليدي بانام،** هنري جينسون *H.Jeanson* ,1950)**.** لكن، وبعد الاقتباسات المتهاونة لكمّ هائل من الأوبريتات الباهتة، توالت الإخراجات المفرطة في رصانتها للعديد من أفلام تينو روسي(٢) (**نابولي بقبلاتها النارية،** أوغستو جينينا *A.Genina* ,1937؛ **هياج،** جان دولانوي *J.Delannoy* ,1942) أو لوي ماريانو(٣) (**البنفسجات الإمبراطورية،** بوتييه، 1952)، لتضع حداً لأي مبادرة حيوية، وتجعل هذا النوع يتخشّب ضمن شكل من أشكال الورَع المعلَّب، وهو النوع الذي يدين بكل مزاياه إلى سعة الخيال وتوقّده**.** وتالياً لم نشهد له ديمومةً تُذكر بعد التحرير، برغم الجهود الجديدة التي بذلها ري ڤنتورا (**الآنسة تتسلّى،** جان بوابيه *J.Boyer* ,1948) أو تلك التي بذلها هنري دوكوان (H.Decoin) (**فولي بيرجير،** 1957)**.** وهكذا، جاء نجاح فيلم **رقصة الكانكان** *French Cancan* (جان رونوار *J.Renoir* ,1955) نجاحاً منعزلاً، شأنه شأن **آنسات روشفور** (جاك ديمي *J.Demy* ,1967)**.**

---

(١) Charles Trenet كاتب أغان ومغن فرنسي (1913-2001)، امتازت أغانيه بالشاعرية والفانتازيا.

(٢) Tino Rossi مغن عاطفي فرنسي (1908-1983) اشتهر بالنوع المتأنق من الأغاني.

(٣) مغن من طبقة التينور، إسباني الأصل من منطقة الباسك (1914-1970) اشتهر كمغني أوبريت ونال شعبية كبيرة في أمريكا اللاتينية وفرنسا وإسبانيا والكيبيك.

بالمقابل، حافظت ألمانيا على تقاليد متينة طوال فترة بقاء السينما التجارية فيها. معظم أفلامها الموسيقية الأولى كانت تُنتَج بلغتين أو ثلاث، وهي التي دفعت بالفنانة اللبقة ليليان هيرڤي إلى النجومية: **المؤتمر يلهو** (إيريك شاريل *E.Charell* ,1931)، إلى جانب ويلي فريتش وغيتا ألبار. وفيما بعد، راحت رومانسيات زارا لياندر العاطفية تزاحم رقصات ماريكا روك الباهرة. ولئن دفعت النازية كل من ليليان هيرڤي ومارتا إيغرت والمبدع ڤيلهلم تيل إلى الهرب، إلا أن استديوهات برلين وڤيينا احتفظت بالعديد من الفنانين المهرة: لم يتردد هانس زيليت (H.Zerlett) (*Es leuchten die Sterne* ,1938) أو رولف هنزن (R.Hansen) (**الحب الكبير**، 1942) عن إخراج مشاهد رقص لافتة؛ فيما تولّى غيورغ ياكوبي (G.Yacoby) إدارة أفلام ماريكا روك، وفيها تعامَل بمهارة مع الألوان (**امرأة أحلامي** [*Die Frau meiner Traüme* ,1944])؛ كذلك تابع كارل بوزه (C.Böse)، وويلي فورست (W.Forst) وغيزا ڤون بولڤاري (G.von Bolvary)، تحت نظام هتلر، صناعة أعمال ڤييناوية حالمة ورشيقة. بعد الحرب، سعت الأفلام الموسيقية إلى استخدام بعض التوابل الشبقية أو العودة إلى العشق القديم للأوبريت، غير أن غياب الإيقاع والعناية الكافية تُظهِر أنها كانت محض إنتاجات من الدرجة الثانية، تتوجه إلى سد حاجة السوق المحلية، وتعجز تماماً عن الوقوف في وجه المنافسة الأمريكية.

هوليوود، فردوس الكوميديا الموسيقية: كيف لا، وهوليوود كانت المكان الذي عرفت فيه الكوميديا الموسيقية تطورها الأغنى والأكثر تناغماً. مع بداية السينما الناطقة، غصّت الشاشات بالميلودراما الأسَرية المطعّمة بالأغنيات، إلى درجة نفّرت الزبائن منها. وجاء بوسبي بيركلي[١] ليعيد الألفة بين الكوميديا الموسيقية وجمهورها، بفضل مشاهده المبهرة في فيلميه **الجادة الثانية والأربعون** و**الباحثات عن الذهب** عام 1933، اللذين توّجا سلسلة من الكوميديات لا تخلو من الحيوية، أدارها لويد بيكن (L. Bacon) أو ميرڤن ليروي (M.Leroy). وقد أنتجت

(١) Busby Berkeley كان في تلك الفترة مصمماً كوريغرافياً ومخرجاً للرقصات في الكوميديات الموسيقية قبل أن يصبح مخرجاً، ويعود إليه الفضل في نجاح العديد منها.

شركة وورنر بروس (Warner Bros)[1] العملاقة سلسلة من الأفلام من هذا النمط. كذلك يعود الفضل الكبير في ديمومة النوع منذ وقت مبكر إلى نجاحه في امتلاك مفاتيحه الخاصة، حين استعاض عن عوالم برودواي المغلقة، التي كانت قد وفّرت الفرصة لخلق معظم الكوميديات الموسيقية ذات الحبكة المسرحية، بفضاءات إكزوتية مبهجة كخلفية للأوبريتات المصوَّرة. ولئن كان النمط الأول قد ألهم إنتاجات الوورنر، فقد ساند أيضاً الاستعراضات الضخمة التي استهوت أغنى شركات الإنتاج الهووليودية، بقصد التفاخر بوفرة المواهب التي تمتلكها: هكذا جاءت أفلام الـ *Fox Movietone Follies of 1929* (د. بتلر *1929, D.Butler*)، والـ *Paramount on Parade* أو الـ *Big Broadcast* (ف. توتل *1930, F.Tuttle* و*1932*) من شركة بارامونت كأنها تتجاوب مع فيلم *Broadway Melody* (هاري بومونت *1929, H.Beaumont*) شركة مترو غولوين ماير (M.G.M)؛ وهي في معظمها مجموعة من الأفلام تحمل العنوان نفسه، ولا يتغير فيه سوى تاريخ الطبْعة. لقد مزجت كوميديات وورنر الموسيقية الهجائي بالملحمي، إذ كانت تسرد المُلابسات، المأساوية أحياناً، التي تحيط بتوقيت الاستعراض في الفيلم، ما يثير الترقّب ويزيد من وقعه، قبل أن تكشف عن هذا الاستعراض، عبر تجسيد سينمائي يفوق بروعته كل التوقعات، تجسيد يعج بحركات الكاميرا واللقطات العامة؛ في حين تكتفي المسرحيات الاستعراضية بتوزيع سلسلة من المشاهد المليئة بالمهارات الفنية، تربطها أحياناً فيما بينها بحبكة بسيطة. أما عن الأوبريت المصوّر سينمائياً فخير ما يمثل نوعه هي الأفلام التي غنّت فيها جانيت ماكدونالد. ولئن كانت أفلام لوبيتش (**مونت كارلو**، 1930؛ **الأرملة المرِحة**، 1934) قد نجحت في تَفادي أي أثر للرتابة حين اكتست مسحة من السخرية الخفيّة؛ ولئن كان فيلم روبن ماموليان (R.Mamoulian) يعطي إحساساً بالخيال الحالم بأرقّ أشكاله (**أحبّيني هذا المساء**، 1932)، فإن أفلام ڤان دايك (Van Dyke)، وتلك التي أنتجتها الـ M.G.M، سرعان ما أصابها الشلل وتحجّرت في اصطلاحية بالية، لم تخْلُ أحياناً من الظُّرْف

---

(١) اختصاراً لـ Warner Brothers. انظر **شركة وورنر**.

(**فرار مارييت**، 1935) لكنها ظلّت محدودة الأفق قليلاً. غير أن هذه الأعمال كان لها الفضل على الأقل في إقامة شيء من التوازن والتواصل بين مضمونها السردي ومقاطعها الموسيقية. وهذا ما نجح فيه كذلك نوع رابع من الكوميديات الموسيقية، ونقصد الكوميديات التي أنتجتها شركة RKO[١] مع النجمين فريد أستير وجنجر روجرز؛ فبرغم حفاظها على الحبكة المسرحية، استطاعت أن تضفي على الحدث الواقعي رؤية مؤسلَبة على درجة فائقة من الرشاقة، بحيث كانت أكثر الرقصات كمالاً تتآلف مع سيرورة القصة دون أن تقطعها البتة؛ زد على ذلك أن أستير استطاع من خلالها رسم معالم أسلوبية كوريغرافية، دقيقة ومعبّرة في آن معاً، سمحت بنسج نوع من الروابط بين السردية والمشاهد الموسيقية، روابط جاءت ضمنية أحياناً وحاذقة في أغلب الأوقات. وفي مواجهة حشود الوورنر، جعلت هذه الأعمال، المدروسة بدقة، مشاهد الرقص المنفرد تقابل فقرات الرقص الثنائي الحميمية؛ وامتلكت في نفس الوقت حسّاً فكاهياً اكتسى طابعاً أرستقراطياً وعبثياً اختصّت به.

تطورات النوع: رأينا إذاً كيف أن هذا النوع قد امتلك في الثلاثينات قواعده الواضحة والمتماسكة. غير أنه في الأربعينات واجه مشكلات كبيرة. فلقد انخرطت شركة فوكس في إنتاج سلسلة من الأعمال التي أُنجزت على عجل، وكيفما اتفق، أدّت بطولتها النجمتان أليس فيي (A.Faye) ثم بيتي غريبل (B.Grable). لم يكن للقصة دور يذكر، لكن المَشاهد الاستعراضية فيها كانت في أغلب الأحيان تضجّ بالحيوية، يرافقها ميزانسين[٢] لا يتوانى عن جرّ المشاهد للانغماس في قلب فورتها، فيما يبذل الراقصون والراقصات أقصى طاقتهم لإظهار مهاراتهم. وانسحب ذلك على أداء دوريس دي أو ڤيرجينيا مييو في الأفلام التي أنتجتها الوورنر. في حين سعت الـ M.G.M لإغناء إنتاجها وتنظيمه بشكل أفضل. وبفضل جهود منتجين مثل جاك كمينز، وبشكل خاص

---

(١) انظر شركة ريديو كيث أورفيوم (Radio Keith Orpheom).

(٢) نستخدم تعبير الميزانسين لنميزه عن مفهوم الإخراج، وهو الأشمل، إذ يشمل الميزانسين هنا مفهوم الكوريغرافيا وترتيب وتنسيق المَشاهد بكافة عناصرها.

أرثر فريد، تمكنت الكوميديا الموسيقية أخيراً من تحديد النكهة الكلاسيكية لحكاياتها، نكهة اتسمت بشيء من الانبهار في رصد الحياة اليومية. شهدنا أعمالاً مثل **الأميرال يقود الرقص** (*Born to Dance*، روي. ديل روث. *1936, R Del Ruth*)، **وجاء دور الإيقاع** (*Babes in Arms*، بوسبي بيركلي 1939,) أو **برودواي الراقصة** (*Broadway Melody of 1940*، نورمان توروغ *1940, N. Taurog*)، كشفت عالماً مألوفاً، وقد تَخفَّف من القيود والأهواء، لكن من دون تكلّف أو التظاهر بالنبل، هكذا سيبدو عالم أفلام مثل **احتفال الربيع** (*Easter Parade*، تشارلز وولترز *1948, Ch. Walters*) و**يوم في نيويورك** (*On the Town*، ستانلي دونن وجين كيلي *1949, G.Kelly*) أو **أمريكي في باريس** (ڤنسنت مينيللي، 1951). في تلك الأثناء، استكشف **ساحر أوز** (ڤيكتور فليمنغ *1939, V.Fleming*) و**يولاندا واللص** (مينيللي، 1951) أسلوباً جديداً رائعاً، استند بالأحرى إلى وقع الابتكارات المتواصلة أكثر من استناده إلى أبّهة التشكيل الاستعراضي المبهر التي تحبس الأنفاس: أسلوب الفانتازيا الجديد هذا هو الذي سيبدع مشاهد فيلم **القرصان** (مينيللي، 1948) الخيالية، ومجمل اللحظات الإبداعية التي سيعرفها هذا النوع في العقد التالي. غير أن الأربعينات عرفت أيضاً تنويعات أقل حظاً: استمرت أفلام بينغ كروسبي[١] في تدبير أمر الفواصل المغنّاة ضمن حبكات إكزوتية؛ في حين ضاعفت الشركات الصغيرة من إنتاج أعمال «السلسلة B». وفي كل مكان، تشكّلت فرق عمل متخصصة: هكذا امتلكت كل من الـ MGM، والفوكس، والوورنر والبارامونت ورشات متعدّدة، وظّفت عامليها الدائمين، وتعايشت فيها الخبرات من دون صعوبة. وجاء فيلم **ملكة برودواي** (*Cover Girl*، تشارلز ڤيدور، 1944) بمنزلة توليفة لفيلم الحرب الموسيقي[٢]، وبدا في بعض الجوانب وكأنه يبشر بكلاسيكيات الـ MGM اللاحقة.

---

(١) Bing Crosby مغن وممثل.

(٢) يُشاع أن هذا الفيلم جرى إنجازه بهدف رفع معنويات الشعب الأمريكي الغارق في ويلات الحرب العالمية الثانية. وهو من إنتاج شركة كولومبيا، لاقى نجاحاً منقطع النظير، وكان خلف شهرة ريتا هيوارث المدويّة، كما أسهم في شهرة جين كيللي.

هذه الكلاسيكيات، ومنها **تعالوا نغني تحت المطر** (دونن وكيلي، 1952) و**الجميع إلى الخشبة** (*The Band Wagon*، مينيللي ,1935) اللذان جاءا بمنزلة تمجيد وإيجاز لشمائلها، امتازت على وجه الخصوص بابتكاراتها الكوريغرافية دائمة التجدد: ثمة فنانون، مثل كيلي ومايكل كيد (M.Kidd) وبوب فوس (B.Fosse) أو يوجين لورينغ (E.Loring)، رأوا أن على الرقص أن يعكس تقلبات الانفعالات والعواطف ويجاريها. وتالياً، ينبغي رسم الشخصيات بدقة أكثر، بحيث تكون مغامراتها أقل اعتباطية، وأن تكون لتزويقات الفيلم الموسيقية مبرراتها من الناحية الأسلوبية (وسينجح في ذلك مخرجون أمثال مينيللي ودونن وووِلترز وحتى جورج سيدني G.Sidney)، وألا يكون التعبير الجسدي أو المؤثر الصوتي مجرد وسيلة بسيطة لإثارة الانبهار. وهكذا، برزت رؤيةٌ أكثر اتزاناً، سعت إلى تجديد المساحة السينماتوغرافية بطريقة أكثر رصانة، لتحلّ محلّ الاستباحات الواسعة للفضاء (بيركلي) أو الهيجانات التي سادت فيما مضى. وقد أنجزت هذه المدرسة العديد من التحف الفنية. لكن التطورات التي طرأت على هذا النوع مع بداية الخمسينات تنكّرت لهذه المدرسة. جاءت إنتاجات جو باسترناك وشركة فوكس، حالها حال إنتاجات الوورنر، محاكاةً للأنماط الكلاسيكية، تطلّعت للوصول إلى بساطة العرض عينها، إلى حيوية الإيقاع عينها، مع النبرة المألوفة عينها. لكنها عجزت عن بلوغ الدرجة نفسها من وحدة العمل وتكامله، ثم إن حماسها كان غالباً غير متّسق وحميّتها أقرب إلى العامية. كان واضحاً أنها تفتقد إلى النكهة، إلى هذا الحس بالتناغم بين الأركان التعبيرية المتباينة، الذي لا غنى عنه لكل كوميديا موسيقية. لكن، علينا الاعتراف بأن حماسها المفرط وفوضاها التلوينية وحميّتها الاستعراضية أضفت على تلك الأفلام شيئاً من التميّز. وهكذا، وفي مقابل أعمال دونن الرزينة (**زواج ملكي**، 1951)، ودقة مينيللي المفرطة (**أنشودة ميسوري** *Meet Me in St. Louis* ,1944) أو فنّ وولترز الرهيف (**حسناء نيويورك**، 1952)، جاء التعبير العنيف لمخرج مثل جورج سيدني (**حفل جنيات البحر** *Bathing Beauty* ,1944) أو وولتر لانغ (**الاستعراض البهيج** *There's No Businesse Like Show Businesse* ,1954) ليفصح عن حقيقة طابعه الكرنڤالي، مع أن هذين المخرجين بالمناسبة، لم تكن تعوزهما المقدرة

على الالتزام بقواعد الكلاسيكية (The Harvey Girls، ج. سيدني، 1946؛ **نادني مدام**، و. لانغ، 1952).

فضلاً عن ذلك، استندت الكوميديا الموسيقية لفترة ما بعد الحرب أيضاً إلى موهبة وحضور النجوم أمثال جين كيلي، الذي حمل نوعاً من التجديد على الصعيد الكوريغرافي، وسيد شاريس (C. Charisse)، راقصة السينما المذهلة، وكذلك جودي غارلاند (J.Garland)، التي أجادت على الدوام الغناء بإحساس مرهف. هنالك أيضاً كتاب سيناريو بارعون مثل أ.ج. ليرنر وبيتي كومدن وأدولف غرين تركوا بصماتهم على هذا النوع، ثم أن أستير لا يزال هنا.

لكننا لمحنا بعض خيبات الأمل، تجسّدت في **نيويورك نصب أعيننا** (*It's Always Fair Weather*، دونن وكيلي، 1955)، **المجتمع الراقي** (وولترز، 1956) أو **الملك وأنا** (وولتر لانغ، 1956)، وهي أفلام عملت الكوميديا الموسيقية من خلالها على اكتشاف حدودها الذاتية: إنها ليست العالم كما هو، لكنها استثناء خرافي، مثلها مثل قرية Brigadoon[١] (مينيللي، 1954)، عانت من منافسة التلفاز أكثر مما عانته الأنواع الأخرى كلها، ثم إن الموتيفات الروائية التي باتت تعتمدها هوليوود آنذاك، خاصة بعد أن تحررت من الرقابة، لم تعد تتناسب كثيراً مع روحها. أما الفِرق الإنتاجية التي تشكلت بأعداد كبيرة جداً في الأربعينات، فقد تفرّقت هنا وهناك، وبدت الكوميديا الموسيقية على وشك أن تغدو شكلاً من أشكال الإنتاج الضخم: رأيناها بوجه خاص عبر *Gigi* (مينيللي، 1958) و**سيدتي الجميلة** (كيوكر، 1964). بدورها اختفت التقاليد الأمريكية لهذا النوع، برغم نجاحات متفرقة لمخرجين مثل سيدني وبوب فوس.

نهضة الكوميديا الموسيقية: مع ذلك، حاولت بعض أفلام السبعينات أن تعيد إليها الحياة. جاء **نيويورك نيويورك** (مارتن سكورسيزي *M.Scorsese*, 1977) ليضع الشعور المعاصر بالواقع المعيش في تقابُلٍ مع الأشكال القائمة المتعارف عليها، التي تلهّى بها دونن في **جنون جنون** (*Movie Movie*, 1978)؛ فيما حمل

---

(١) إشارة إلى فيلم مينيللي الذي يحمل اسم تلك القرية الخرافية التي يخبيء أهلها سراً خفياً ويتصرفون كأنهم يعيشون قبل مئتي عام!

The Wiz (سيدني لوميت، 1984) رؤية سوداوية ومدينية للفيلم الشهير **ساحر أوز**؛ واحتفى فيلم **ما يميل إليه القلب** (*One From The Heart*، فرانسيس فورد كوبولا، 1981) بالسحر الأخّاذ الذي يختص به هذا النوع، متحسّراً على قصور شخصياته؛ أما شخصيات فيلم A Chorus Line (ريتشارد أتنبورو *R.Attenborough* ,1985) فراحوا يعرضون مهاراتهم المتواضعة، قبل أن يأتي الانضباط الكوريغرافي الصارم ويضع حداً لتخبطاتهم الفردية. وفي مقابل هذه الأعمال التي حملت قدراً من الحنين والتخوّف، وأحياناً من النقد واللوم، برزت كوميديات موسيقية يَخال المرء أنها تعمّدت السذاجة، وحابَت الفضائل الطفولية: *Popeye* (روبرت ألتمان، 1980) أو *Annie* (جون هيوستون، 1982). ولئن كان الاقتباس من الألحان الرائجة (**حمّى مساء السبت**، جون بادَم *J.Badham* ,1977) أو من الرقصات الدارجة (*Break Street*، جويل سيلبرغ *J.Silberg* ,1983) لم يحظ سوى باهتمام عابر تمثّل بنجاح فيلم *Fame* (ألان باركر *A.Parke,* ,1980) و*Flashdance* (أدريان لاين *A.Lyne* ,1983) في أوساط الشبيبة، فإن سينمائيين آخرين، ممن تأثروا بأسلوبية المخرج بوب فوس، كانوا يتطلعون إلى إعادة شيء من الجدّية للكوميديا الموسيقية: فيلم *Hair* (ميلوش فورمان *M.Forman* ,1979) رسم لوحة جيل بأكمله، في حين عكس *The Rose* (مارك ريدل *M.Rydell* ,1979) الجانب المؤثّر لعروض الروك، فيما احتفى فيلم *Yentl* (بربارة ستريسند *B.Streisand* ,1983) بالمعرفة. وحري بنا الإشارة بوجه خاص إلى تلك الحيوية التي ميّزت قريحة الفنانين من أصول أفريقية: على هذا الصعيد، جاء *Cotton Club*[١] (كوبولا، 1984) سابقاً لكل من *Tap Dance* (نك كاسل *N.Castle* ,1988) و*School Daze* لسبايك لي (1988). لكن ذلك كله لا يمنعنا من التساؤل: هل كان هذا كافياً لإضفاء روح عصرية على الكوميديا الموسيقية؟

---

(١) المعروف أن العنوان جاء من اسم ملهى ليلي في حي هارليم الذي تعيش فيه غالبية من المواطنين ذوي الأصول الأفريقية. وعلى خلفية موسيقا الجاز، يحكي الفيلم عن هذا الملهى وروداه.

تجديد الاهتمام: في لبوسها الأحدث، اختارت الكوميديا الموسيقية السينمائية أن تكون ذات مرجعية محددة. هذه سينما المؤلّف الفرنسية، من **جين والفتى الرائع** (*Jeanne et le garcon formidable*، أوليڤييه دوكاستيل *O.Ducastel* وجاك مارتينو *J.Martineau* ,1998) وصولاً إلى **أغاني الغرام** (*les Chansons d'amour*، كريستوف أونوريه *C.Honoré* ,2007)، مروراً بأعمال شديدة الاختلاف مثل 8 **نساء** (فرانسوا أوزون *F.Ozon* ,2002) أو *Agathe Cléry* (إتيين شاتيلييه *E. Chatilliez* ,2008)، تستحضر، عبر شخصية الوصيّ جاك ديمي (J.Demy)، النوع الذي كانت تقاومه جهاراً. في حين رغبت السينما الأمريكية، على العكس، في أن تردّ للجمهور العريض نوعاً لطالما نال حظوته. وإذا كان لا بد بالأصل من عملٍ أثبت نجاحه في المسرح، يجري الانطلاق منه لخوض التحدّي في ميدان الكوميديا الموسيقية، فإن التقيّد بهذا العمل الأصل جاء أقل صرامة مما كان يحدث في الستينات، وأعيد النظر بالمادة الفنية، لتتوافق واللغة السينمائية، سواء على مستوى الكوريغرافيا أم عند المونتاج. ولئن كان المرجع في فرنسا هو جاك ديمي، فقد تمثّل في الولايات المتحدة دون ريب بالمخرج بوب فوس، ونهجه في صنع فيلم سينمائي بُني على عرض مسرحي ليس بجديد، كما سبق وتجسّد مع **كاباريه** (1972). هاهو ذا تلميذه روب مارشال (R.Marshall) الذي عمل معه وجُبل على الإعجاب بمعلّمه، يفوز في جعل **شيكاغو**[١] (2002) ينجح في الحفاظ مع ذلك على رشاقته ونكهته اللاذعة، ويزيد

---

(١) المعروف أن **شيكاغو** هو في الأصل أوبريت عُرض على المسرح في برودواي عام 1975 وقدّم 936 عرضاً، لكنه لم يلق استقبالاً حافلاً، أساساً بسبب أجوائه التهكمية المتشائمة. كان بوب فوس هو الكاتب ومصمم الكوريغرافيا. فيما بعد أخرج فوس فيلمه **كاباريه** (1975) أيضاً عن أوبريت يحمل الاسم نفسه كان قد عرض في برودواي عام 1966. وكان فوس يجهز لإخراج فيلم عن أوبريت **شيكاغو** عندما وافته المنية. وجاء تأثير أسلوبه الكوريغرافي الذي يستند إلى موسيقا الجاز واضحاً في فيلم مارشال الذي وجه له الشكر في جينيريك الفيلم. جدير بالذكر أن أوبريت **شيكاغو** عاد إلى برودواي عام 1996 ليلاقي نجاحاً مذهلاً ويحطم كل الأرقام القياسية (7800 عرض حتى آب 2015).

من حيوية الكوريغرافيا عبر مونتاج بارع، دون المبالغة، لا بميزانية الفيلم ولا بطولِه. ويجدر أن نشرك مع هذا النجاح نجاحات أخرى أقل أهمية، لكنها ذات دلالة، حققتها أعمال مثل *Dreamgirls* (بِل كوندن *B.Condon* ,2006) و *Hairspray* (أدم شانكمان *A.Shankman* ,2007)، بالإضافة إلى النجاح الكبير لفيلم مثل *Mamma mia!* (فيليدا لويد *P. Lloyd* ,2008) وهو بالمناسبة لا يحمل أهمية تذكر. أما تيم بورتون (T.Burton) فقد صنع مع (*Sweenet* ,2007 *Todd*) فيلماً أكثر طموحاً، أشبه بقدّاس كورالي سوداوي فخم. إنها علامات لا تخطئ، نحن بالفعل أمام نوع لا ينضب.

لا ريب في أن الكوميديا الموسيقية تحتفظ بأهمية خاصة بفضل تجدّدها الدائم وتماسكها. ويستحيل فهم السبل السردية التي اعتادتها هوليوود من دون التبصّر مليّاً في مسألة اللعب على القصّة والاستعراض الذي تجسّده بين حناياها. فعلى مستوى الوظائف الدلالية والجمالية للجسد والحركة، تركت الكوميديا الموسيقية بصمات لا تُضاهى. وفي مجال استخدام الملابس والديكور في السينما يُحسَب لها تجاوزها، وبطريقة موحية، لمقتضيات الفعل السردي. ولا ننسى أخيراً أن سيرورتها التاريخية كانت غنية، إلى درجة مذهلة، بالتنويعات حول العلاقات التي تربط ما بين حركة الانسان وحركة الكاميرا، ما بين الفضاء السينماتوغرافي والطبوغرافيا المرجعية، ما بين الجسد والديكور. علاوة على أن الكوميديا الموسيقية الهوليوودية عرفت تماماً كيف تحوك خيوط ذهنية فريدة: لقد قادها امتداحها حرية التعبير إلى الدفاع عن حق التفرّد والأصالة، لكن، وعلى وجه الخصوص، إلى حثّ الفنان على بذل أقصى طاقاته في أثناء العرض، حتى ولو تجاوز حدود شخصية بعينها. وفي هذا، لعمري، خفّة أبعد ما تكون عن الابتذال.

المسلسل السينماتوغرافي (Serial):

يُقال إن السلاسل الفيلمية هي سينما الفقير، سواء من حيث ميزانياتها البخسة أم السذاجة المتعَمَّدة التي استلهمتها في أسلوبيتها ومعالجتها الدرامية، من حيث لا نجومية أبطالها أو جمهورها العادي، عادة غير المتطلِّب الذي استهدفته. فمنذ فيلم **أسرار نيويورك**[1] وصولاً إلى **منصفو الغرب النائي**[2]، كنّا أمام المسار المريح نفسه، مسار معبّد بالأوهام الرخيصة، يجري استغلاله حتى آخر قطرة. ولعل المهتمّين بهذا النوع هم أول المقتنعين بذلك: «السلسلة الفيلمية ليست بالنوع «النبيل»، حتى في أذهان صانعيها»، يقول رولان لاكورب (R.Lacourbe)، قبل أن يتابع: «إنها، في أحسن حالاتها، مجرد أُلهية لأطفال يعانون من سوء النمو». لقد أنكرها المؤرخون، والغالبية العظمى من النقاد، ولم يُرَدّ لها اعتبارها إلا على أيدي مروّجي «تقليعة» الـ «camp»، التي برزت بين أوساط بعض المثقفين الأمريكيين في الستينيات (الـ«camp»، هو تنويعة من تنويعات العمل الكيتش kitsch، ويعني كل ما هو عجيب وشاذ، ما هو بعيد عن الذوق السليم عندما يُعطى قيمة عالية)، وفي فرنسا على يد هواة القصص المصوّرة، وتُعَدُّ السلاسل الفيلمية واحدة من تشعباتها، المبطّنة منها أو الصريحة. يمكن وصفها بـ **السينما الهامشية (الباراسينما)**، على غرار ما يُسمّى بالأدب الهامشي. وإذا أخذنا بالتعريف الذي أعطاه جان تورتيل (J.tortel) لهذا النوع من الأدب، يمكننا أن نلحظ في تلك السينما التجاوزات اللامنطقية نفسها، لفرط ما تتصف به أحداثها من عبثية، تهدف إلى «الدخول في عالم اللامعقول، وبلوغ مرحلة الهذيان التخيّلي». وهذا لا يحصل إلا من خلال إهمال بنية العمل،

---

(١) *Les Mystères de New York*، وعنوانه الأصلي *The Exploits of Elaine*، مسلسل سينمائي أمريكي أخرجه لويس غازنييه (L.Gasnier) عامي 1914-1915.

(٢) *The Lone Ranger*، أخرجه جون إنغليش (J.English) وويليامويني (W.Witney) عام 1938.

لكن أيضاً، وعلى الخصوص، من خلال الرغبة الملحّة في مراكمة الموضوعات والشخصيات النمطية، إلى درجة الإشباع، بعد رسمها وتجريبها على المستهلك، وهذا بالذات هو مبدأ السلسلة.

كلمة serial الإنجليزية تدلل على كل «ما يشكل سلسلة»، وإلحاقاً «ما هو دوري»، بالمعنى الصحافي للكلمة. وقد تبنّى الأمريكيون هذه الكلمة للدلالة على المسلسل السينماتوغرافي ذي الحلقات، بحيث تستغرق كل من هذه الحلقات وقتاً محدوداً (لا يتجاوز 20 إلى 30 دقيقة) وتشغل بمجملها حيزاً زمنياً كلياً قد يصل إلى 12 ساعة أو أكثر. ويُستَثار اهتمام المتفرج بطريقة حاذقة عند نهاية كل حلقة (اشتق المختصّون كلمة cliffhanger، التي يمكن ترجمتها بـ «التشويق على حافة الهاوية»)، بحيث يُقدَّم الحل - السعيد واللامتوقع في آن - في الحلقة التي تليها. رأينا صالات تبلغ درجة من التوتر دفعت بالمتفرجين إلى رفض إخلائها قبل رؤية بداية الحلقة التالية للاطمئنان إلى سلامة البطل! ويجدر التمييز بين هذا النوع من المسلسلات و«السلسلة الفيلمية» أو «سلسلة الأفلام»، حيث تكون مدة الفيلم عادية، لكن يُعاد في كل مرّة تقديم الشخصية نفسها (من الدكتور مابوز[1] إلى جيمس بوند)، وكذلك الفيلم المقسوم إلى «فصلين» أو ثلاثة، كما في **نمر البنغال/ الضريح الهندوسي** أو في فيلم **البؤساء**. في بعض الأحيان، يكون هذا التمييز غير واضح المعالم، وهو يتقاطع إلى حد ما مع ما نجده في ميدان القصص المصوّرة، من تمييز بين الجزء المنشور يومياً أو أسبوعياً والقصة

---

(١) Dr.Mabuse، شخصية روائية أبدعها الكاتب اللوكسمبورغي الناطق بالألمانية نوربرت جاك (N.Jacques) (1880-1954)، وهي شخصية اعتادت أن تتخفّى خلف أقنعة متعددة، المحلل النفسي والمنوّم المغناطيسي والقاتل. ويعود الفضل في شهرتها العالمية وجعلها تنحفر في الذاكرة الجمعية، إلى الأفلام السينمائية التي اقتبسها المخرج الألماني فريتز لانغ بوجه خاص. هذه الأفلام هي دكتور مابوز المقامر (1922)، وصية الدكتور مابوز (1933) وكلاهما تم إنجازه في ألمانيا، وقد ظهرت في العام نفسه نسخة فرنسية من الوصية، شارك في إخراجها رونيه ستي، ثم في الولايات المتحدة، دكتور مابوز الشيطاني (*The 1000 Eyes of Dr.Mabuse*، 1960. تبعتها مجموعة كبيرة من الأفلام لمخرجين متعددين لعل آخرها هو فيلم *Dr.Mabuse: Etiopomar* للمخرج الأمريكي أنسل فرج (A.Faraj) عام 2014.

الكاملة. وعليه، ليس بمقدورنا تصنيف سلسلة أفلام **فانتوماس**، للوي فوياد (L.Feuillade) ضمن صنف المسلسل: كل فيلم من هذه السلسلة مستقل قائم بذاته، ويحمل بالمناسبة عنوانه الخاص. فيما شملت عشرية **مصاصي الدماء** (*Vampires*)[١] (الرائعة) النوعين معاً. في المقابل، جاء مسلسل *Judex*[٢]، وهو عبارة عن «سلسلة فيلمية[٣] ضخمة تتألف من مقدمة و12 حلقة» (1916)، وتتمته بعنوان **مهمّة جودكس الجديدة** (*1917, la Nouvelle Mission de Judex*)، من صلب هذا النوع دون أدنى شك. كذلك علينا عدم الخلط بين سلسلة **طرزان**[٤]، التي لعب بطولتها جوني ڤيسمولر، وبين المسلسلات التي جرى تصويرها في الفترة نفسها وقدّمت شخصية طرزان ذاتها، هذا على الرغم مما جرى فيما بعد من اختزال لتلك المسلسلات لتغدو فيلماً بمدة اعتيادية!

أما عن الوصفات المستخدمة في السلاسل الفيلمية، فإلى جانب بساطتها كان ينبغي لها أن تصدم المخيّلة: الحركة السريعة والمهتاجة، التزاحم في تقلّبات الأحداث، الشطط في المفاجآت، المواجهة بين الطيبين والأشرار وتصدّي البطل، أو البطلة، لدسائس هؤلاء الأشرار الكارثية، من خلال صراع مرير يعرّض حياته للخطر في مناسبات عدّة. وغالباً ما يكون هذا البطل (الذي يتمتع بـ «قدرات خارقة») مقنّعاً، وهذا ما يحوطه بهالة من الغموض، ويسهّل في الوقت نفسه

---

(١) مسلسل سينمائي فرنسي من عشر حلقات (421 دقيقة) أخرجه لوي فوياد عام 1915.

(٢) مسلسل سينمائي فرنسي من إخراج لوي فوياد.

(٣) Cinéroman أو roman-cinéma، وهي كلمة اتخذت معنيين: منذ عام 1912 حتى نهاية الصامت أُطلقَت - إلى جانب معناها الآخر - على الفيلم الذي كان يُصنَع على عدة حلقات أو عدة أجزاء، قد تكون متسلسلة أو لا، واعتمدنا لترجمتها تعبير «المسلسل السينمائي» (عندما يكون على شكل حلقات متسلسلة)، أو «السلسلة الفيلمية» وأحياناً «الفيلم السلسلة» في باقي الحالات. أما بعد ذلك فقد باتت تعني الرواية المؤلفة من صور مأخوذة من فيلم سينمائي. وهو نوع لقي رواجاً هائلاً في الفترة ما بين الحربين العالميتين، إذ يقدر عدد العناوين التي نُشرَت في تلك الفترة بحوالي 10000 عنوان في فرنسا وحدها.

(٤) انظر **طرزان**.

الاستعاضة عن الممثل بممثل بديل عند تصوير المشاهد المحفوفة بالمخاطر (وهنا كان للبدلاء المتخصصين بالحركات الخطرة حصّة الأسد بطبيعة الحال). وقد تجري أحداث هذا النوع في المدينة، بما توفره من شبكة كبيرة ملأى بالأفخاخ المميتة، لكن أيضاً، ولم لا، في الأدغال أو البلدان الغرائبية (الإكزوتية)، وحتى في الفضاءات الكونية. وليس في ذلك من جديد، على العكس، فنحن هنا تماماً في صلب توجّهات الرواية الشعبية، بكل ما تحمله من أشكال العنف الملطَّف، وشخصيات نمطية لا تني تتجدد دون توقّف، ومن تصلّبٍ في الرأي وقناعات ذهنية مبطّنة ومبهمة، ليس من الصعب توصيفها تحت عباءة غريزة التسلّط، والعنصرية البدائية، والكبْت بمختلف أشكاله.

وكما هي حال العديد من الأنواع السينمائية الأخرى، يُعَدّ المسلسل السينمائي اختراعاً فرنسياً: يعود الفضل في ابتكار فكرته إلى المبدع ڤيكتوريان جاسّيه (V.Jasset)، مع أفلامه القصيرة التي كانت تُختتَم بجملة «للعمل صلة» (أو ما يقابل «يتبع في العدد القادم» «à suivre») وبدأ في تصويرها عام 1908 لصالح شركة إيكلير، وقدّمت، بالمناسبة، أبطالاً أمريكيين (نيك كارتر، ريفل بيل). غير أن العصر الذهبي الفعلي عاشه هذا النوع في الولايات المتحدة، مع حلقات **أسرار نيويورك** ذائعة السيط (1914-1915)، التي أدارها سينمائي فرنسي هو لوي غازنييه (L.Gasnier، كأن الأمور تعود إلى نصابها. وقد حكى هذا المسلسل، على مدى ما يقارب 36 حلقة، معاناة الحسناء إيلين مع عصابة من المهربين تستميت للقضاء عليها، وتوقّع جرائمها بالاسم الحركي «اليد الخانقة». عصابة تكنّ لها الضغينة، وتسعى للاستيلاء على ثروتها، واستباحة جمالها وحياتها. كل حلقة كانت تحمل قشعريرة جديدة. رأينا صينيين، خبراء في فنون التعذيب، يتدخلون في الأحداث... وفي نهاية الأمر، نتبيّن أن رئيس العصابة ليس سوى ابن عم البطلة. وقد لاقى الفيلم نجاحاً هائلاً، رجع في معظمه إلى سحر وحيوية نجمته بيرل وايت (P.White)، وقُلِّد الفيلم وسُرق كثير من حبكاته في أنحاء عدّة (في فرنسا، على سبيل المثال، صوّر جاك فيدير عام 1916 فيلمه **القدم الخانقة**، في أربع حلقات). ويعزو فيريدون هوڤايدا السبب في ذلك إلى أن مثل تلك التسلية، في زمن يسوده الاضطراب

والقلاقل، كانت «تحمل للشخصيات والموضوعات نوعاً من التحرّر» و«تثير حماس جيل من الشبان لقلما يلتفتون إلى الأحكام السائدة الأدبية منها والاجتماعية». والواقع أن مجموعة من الفنانين مثل أبولينير وأراغون وبروتون وساندرار(١)، أو الشاب جان رونوار، قد أبدوا شغفهم بطريقة السرد هذه، وكانوا يضعونها في تعارض مع سينما سائدة تدّعي الرصانة وتسعى إلى التباهي. حتى إن أراغون نادى بأعلى صوته: «هاهوذا تماماً نوع العروض التي تتلاءم وروح هذا القرن»!.

وقد أنتجت كل من إيطاليا والسويد وألمانيا العديد من الأفلام ذات الجوارير(٢) جاءت نسخاً طبق الأصل عن الأنموذج الأمريكي، مع تنويعات ارتبطت بالمزاج الوطني لكل منها. إيطاليا كانت تغلّف تقلّبات أحداثها بقشور من الميلودرامية، ألمانيا بقشور من مشاعر الحنين التوتاليتارية، إلخ. أما في فرنسا فقد عرف هذا النوع ذروة ازدهاره على يد لوي فويّاد، الذي كان قد اشتُهِر لتوّه بعدد من السلاسل الفيلمية cinéromans(٣): شكلت كل من *Tih-Minh*; و *Barrabas* بوجه خاص، إلى جانب *Judex* نجاحات باهرة، ضمن شكل من أشكال الواقعية الفانتازية. ويجدر بنا أيضاً ذكر ما أنجزه تلميذه هنري فيسكور (H.Fescourt) من أعمال لافتة: **ماتياس ساندورف** و**رولتابيّ عند البوهيميين**(٤)(عن رواية غاستون لورو(٥)،1922).

---

(١) Blaise Cendrars (188-1961)، شاعر وروائي وصحافي فرنسي من أصول سويسرية.

(٢) المقصود الأفلام المصنوعة في حلقات قد لا يكون ثمة ترابط بينها، أو أن حبكتها تتضمن مشاهد بعيدة عن الحدث الرئيس تكون مدرجة ضمنها كالجوارير.

(٣) هامش سابق.

(٤) *Rouletabille chez les bohémien s*. وكلمة Rouletabille هي كلمة مركّبة من كلمتي Roulette وتعني دويلب أو عجلة (ومنها لعبة الروليت)، و bille وتعني كرة صغيرة من الفولاذ (أو ما يسمى عادة بالخردقة). وجوزيف رولتابيّ هي شخصية مٌخبر شاب متخصص بالريبورتاجات الصحافية ويمتاز بذكاء خارق، ابتكرها الكاتب غاستون لورو منذ عام 1980، وجعلها بطلة للعديد من رواياته اللاحقة التي تحولت إلى سلاسل فيلمية ومسلسلات سينمائية.

(٥) وهي بدورها نُشرت على حلقات في صحيفة «لوماتان» عام 1923.

السينما الأمريكية كانت الوحيدة التي تابعت اندفاعتها بعد قدوم الناطق، فقد راحت تنهل بصورة فوضوية من ريبرتوار القصص المصوّرة بالغ الغنى: Flash Gordon، Dick Tracy، Jim-la-Jungle، العميل السرّي X9، The Lone Rangers، Buck Rogers، Batman، كل أبطال القصص المصورة عملياً جرى تحويلهم إلى أبطال سلاسل فيلمية (أو كما يقال: جرت «سَلسَلتهم»). النتيجة لم تكن باهرة إلا في حالات نادرة، هذا إذا استثنينا الفيلم الهذياني *Flash Gordon*، لفريدريك ستيفاني (F.Stephani)، مع لاري «بوستر» كراب (L.«Buster» Crabbe) في البطولة (1936). بمقدورنا القول إن المسلسلات الناطقة الأهم قد استلهمت بالأحرى روح القصص المصورة ولم تتقيّد بها حرفياً: *The Phantom Empire* (1935) أو *G-Men vs. the Black Dragon* (1943)، وهذا الأخير أنجزه ويليام وتني (W.Witney)، المخرج الذي أبدع كثيراً من أفلام المغامرات «الكلاسيكية». تجدر الإشارة أيضاً إلى مسلسل **طرزان** (1935) الذي أُنجِز بعد موافقة كاتبه إدغار رايس بورّاوس (E.Rice Burroughs)، والمسلسل الممتع **زورو** (1939).

خبَت جذوة المسلسل السينمائي في مطلع الخمسينيات. بدا أنه يجدد حيويته في التلفاز. شهدنا نجاح جاك شامبرو، حفيد لوي فوياد، في توطين هذا النوع في عالم الشاشة الصغيرة مع **رفاق بعل** (1968, *les Compagnons de Baal*) و**الرجل من دون وجه**، الذي أخرجه جورج فرانجو (1972, *G.Franju*). أما الإنجلوسكسونيون فقد اختاروا الصيغة الأكثر مطواعية، والمتمثّلة في «القصة الكاملة»: **النزيهون**[١] (1963-1959, *The Untouchables*)، **أسرار الغرب**[٢] (1969-1965, *Wild Wild West*)، **السجين**[٣] (1968-1967, *The Prisoner*)، إلخ.

برغم أن المسلسل السينمائي يظل في نهاية المطاف نتاجاً ثانوياً، أو فضالة من فضالات القصة السينمائية التقليدية، إلا أنه من المجحف عدم توجيه التحية إلى روّاده الأوائل: جاسّيه، فوياد، غانييه؛ وإلى نجومه: بيرل وايت،

---

(١) 118 حلقة كل منها 50 دقيقة. (USA).

(٢) 104 حلقات كل منها 50 دقيقة. (USA).

(٣) 17 حلقة، كل منها 50 دقيقة. (المملكة المتحدة).

بوستر كراب، هيرمان بريكس؛ وإلى سحره البريء، الذي لمّا يزل حتى يومنا هذا يثير كثيراً من أشكال الحنين. وفي معرض استذكاره سجلّ المآثر البائدة لما سمّي **القصص الرخيصة** (dime novels)[١]، تلك المطبوعات ذات الأغلفة المبرقشة التي فتنت أجيالاً من المراهقين، وكانت المنهل الأساسي للعديد من المسلسلات، حدّد جان لوي بوكيه، أحد الاختصاصيين البارزين في ميدان الآداب الشعبية، مواصفات النوعين[٢]، وكلاهما واجه القدر نفسه من الازدراء على يد مدّعي الفن، حين هتف (ضمن مقالة في مجلة *Bizarre*, 1953): «أين تلك التخيّلات الجامحة التي عرفناها في الماضي، تلك الشطحات الخارقة للطبيعة، حفلات العزاء الماجنة، رعب متاحف الشمع؟ ثم أين أولئك الأبطال، بالمعنى الحقيقي للكلمة، بأطيافهم المذهلة التي كانت تلوح أمام الخلفيات المذهلة؟»

أهم الأفلام: نستعرض هنا، مع الحد الأدنى من المرجعيات (تاريخ العرض، العنوان الأصلي وأحياناً الاسم الفرنسي، عدد الحلقات وأبرز الممثلين)، فقط بعض المسلسلات السينمائية التي شكلت أنموذجاً لهذا النوع، سواء لجهة أهميتها التاريخية أو جودتها الشكلية. وقد أعطينا الأولوية للمسلسلات التي ظهرت في فرنسا، ويمكن مشاهدتها اليوم. عدد الحلقات يخص النسخة الأصلية، ففي الغالبية العظمى من الحالات جرى «اختصار» هذا العدد إلى الثلثين أو النصف، أو حتى إلى مجرد فيلم طويل بالمدة المعتادة، وذلك لتسهيل تسويقه في الأسواق الخارجية.

---

(١) وترجمتها الحرفية «الرواية بعشرة قروش»، شكل من أشكال الروايات الشعبية زهيدة الثمن، انتشرت في نهاية القرن التاسع عشر ومطلع العشرين، وكانت تُنشر دورياً بشكل متسلسل وتُطبع على ورق رديء بطبعات رخيصة الثمن. وقد انسحبت هذه التسمية، وحتى الأربعينات، لتشمل أشكالاً عدّة من المنشورات (*story papers*، *thick book*، *pulp magazines*، *Western Dim Novels*..). وإلى هذا الشكل تعود أصول ما نعرفه اليوم من كتب الجيب وكتب القصص المصورة وبعض البرامج التلفزيونية والسينمائية التي تستند إلى أنواع القصص البخسة. وفي العصور الحديثة بات هذا الاسم يستخدم للتعبير عن النصوص المكتوبة بسرعة وكيفما اتفق، وتهدف إلى الإثارة، لكن بأسلوبية أدبية سطحية.

(٢) والمقصود «القصص البخسة» و«المسلسلات السينماتوغرافية».

1909-1908: **نيك كارتر** (*Nick Carter*)، **ملك المخبرين** (فرنسي، 6 حلقات)، تلاه **مآثر نيك كارتر الجديدة** (حلقتان، إنتاج شركة إيكلير، إخراج ڤيكتوران جاسّيه، بطولة بيير بريسّول).

1913: *What Happened to Mary?* (US، 12 حلقة، إديسون، بطولة ميري فولر).

1914: *The Adventures of Kathlyn* (US، 13 حلقة، إنتاج سيليغ Selig، ف.ج.غراندون F.J.Grandon، كاتلاين ويليامز).

1915-1914: *The Perils of Pauline* (US، 20 حلقة) تلاه *The Exploits of Elaine*، و *The New Exploits of Elaine* و *The Romance of Elaine* (ضمن **أسرار نيويورك**، 36 حلقة، باتيه - إكسشانج، إخراج دونالد ماكنزي D.Mackenzie؛ الإشراف: لوي غانييه، بطولة ب.وايت).

1916: *Homunculus* (ألمانيا، 6 حلقات، إخراج أوتو روبيرت O.Ruppert).

1917-1916: *Judex* (فرنسا، مقدمة و12 حلقة) تلاه *la Nouvelle Mission de Judex* (12 حلقة، ل. فوياد، بطولة رونيه كريستيه وموزيدورا).

1917: *I Topi grigi* (إيطاليا، 8 حلقات، إخراج وبطولة إيميليو جيوني E.Ghione).

1919: *Tih-Minh* (فرنسا، 12 حلقة، فوياد، بطولة رونيه كريستيه).

1920: *Die Herrin der Welt* (**سيدة العالم**، ألمانيا، 8 حلقات، إخراج ج. مي J.May، بطولة ميا مي).

1922: *Rouletabille chez les bohémiens* (فرنسا، 10 حلقات، إخراج هـ. فيسكور، بطولة غابرييل دو غراڤون وجوي هامّان).

1925: *The Power God* (US، 15 حلقة، بطولة وإخراج بن ويلسون).

1930: **ميفستو** *Méphisto* (فرنسا، هنري دوبان H.Debain ونيك وينتر N.Winter، بطولة جان غابان). وهو أول وآخر مسلسل فرنسي ناطق.

1933: *Tarzan the Fearless* (**طرزان لا يعرف الخوف**، 12 حلقة، إخراج روبرت ف.هيل R.F.Hill، بطولة لاري «بوستر» كراب).

كل المسلسلات التالية أسماؤها هي مسلسلات أمريكية. أنتجتها الشركات المتخصصة: ريبوبليك، ماسكت، يونيڤرسال، كولومبيا.

1935: *The New Adventures of Tarzan* **(مغامرات طرزان الجديدة**، 12 حلقة، إخراج إدوارد كول E.Kull، بطولة هرمان بريكس). *The Phantom Empire* (12 حلقة، أوتو بروير O.Brower وب. ريڤز إيسون B.Reeves Eason، جين أوتري).

1936: *Flash Gordon* (13 حلقة، فريدريك ستيفاني، بوستر كراب). تلا هذا المسلسل فائق النجاح *Flash Gordon Trip to Mars* **(فلاش غوردون يغزو المرّيخ**، 1938، فورد بيب وروبرت هيل) وكذلك *Flash Gordon Conquers the Universe* **(فلاش غوردون يغزو الفضاء**، 1940، فورد بيب وري تايلور)، مع الممثل نفسه.

1938-1939: *The Lone Ranger* (15 حلقة) تلاه *The Lone Ranger Rides Again* (15 حلقة، جون إنغليش J.English ووليام ويتني W.Witney، هـ.بريكس).

1939: *Daredevils of the Red Circle* **(الشياطين الحمر الثلاثة**، 12 حلقة، ويتني وإنغليش، تشارلز كيغلي، ديڤيد شارب، هـ. بريكس). *Zorro's Fighting Legion* (12 حلقة، ويتني وإنغليش، ريد هيدلي). *Buck Rogers* (12 حلقة، فورد بيب وسول غودكايند، ب.كراب).

1940: *Drums of Fu-Manchu* (15 حلقة، ويتني وإنغليش، هنري براندون).

1943: *G-Men versus the Black Dragon* (15 حلقة، ويتني، رود كامرون). *Batman* **(الرجل الوطواط**، 15حلقة، لامبرت هيلير L.Hillyer، ليويس ويلسون).

1948: **سوبرمان** (15 حلقة، سبنسر غوردون بينّيت S.G. Bennet وتوماس كير T.Carr، كيرك ألاين).

1952: *King of the Congo* (14 حلقة، غوردون بينيت وڤيليس غريسّيل W.Grissel، ب.كراب). وهو آخر مسلسل أمريكي لعب بطولته بوستر بيب، وآخر إنتاج (شركة ريبوبليك) يُعتدّ به من هذا النوع.

سلاسل الهزليات (COMIQUES):

في السينما غالباً ما يجري الخلط بين فن الهزل (Le comique) والكوميديا. فن الهزل هو في الحقيقة واحد من عناصر الكوميديا، إن لم نقل إنه واحد من عوارضها، ذلك أن الكوميديا فرضت نفسها وحلّت تدريجياً محل الفن الهزلي، مع أنها بالمناسبة لم تتحصّل على كل الإمكانات التي كان يمتلكها.

هذا التحول، الذي عكس أفول الفن الهزلي بشكله الصافي، مرّ بأربع مراحل.

ما قبل التاريخ (1895-1905): في تلك الفترة احتكرت الهزليات إلى حد بعيد القسم الأعظم من برامج العروض، مع منافسة لا تكاد تُذكر من الوثائقيات والميلودراما ومشاهد السحر والعجائب. كانت السينما حينذاك تجذب زبائن المعارض الريفية الموسمية والسيرك والمقاهي ذات البرامج الاستعراضية، إضافة إلى الصحافة المصوّرة، التي كانت عناوينها الرئيسة تعِدُ قراءها بأنهم «لن يضحكوا وحسب بل سيستلقون على ظهورهم من الضحك». وانبثق الفيلم الهزلي عن عوالم الألهيات الساذجة تلك، فراح يعرض، على مدى دقيقة أو دقيقتين، مشهداً يغص بالمقالب المضحكة (الفارس farces)، أو بالفظاظة، أو الأحابيل الذكية، المقتبَسة على الأغلب من المخيّلة الشعبية، أو من نكات رسومات البطاقات البريدية. مشهد **الرشاش المرشوش** (*L'Arroseur arrosé*) على سبيل المثال، الذي صوّره لوميير (وقلّده كثيرون)، مأخوذ عن واحدة من «صورة إيبينال»[١] رسمها لوسيان ڤوجيل عام 1887.

---

(١) "Image d'Épinal"، نسبة إلى مدينة إيبينال، وهي مدينة صغيرة في مقاطعة ڤوج إلى الشرق من باريس، اشتهرت، ومنذ نهايات القرن الثامن عشر، كمركز لإنتاج الصور والرسومات الشعبية التقليدية. ويستخدم تعبير «صورة إيبينال»، بالمعنى المجازي، لوصف الرؤية التفخيمية، الشعبية التقليدية والساذجة، التي تقتصر على إظهار الجانب الإيجابي للأشياء. ترادفها بالفرنسية كلمة «كليشيه».

ومشهد **جنّية الملفوف** (*La Fée aux choux*) لأليس غي (A.Guy) كان يزيّن بطاقة بريدية تشرح ولادة الأطفال.

لم يكن لدى شركة غومون (Gaumont) ممثلون أو مخرجون متخصصون، كان هؤلاء ينتقلون من فيلم مثل **مخاطر الكحول** إلى آخر عن **حياة المسيح** دون مشكلة. وكانت هذه حال فردينان زيكا (F.Zecca) في شركة باتيه (Pathé). وبدلاً من أن يمتلك خصوصيته، عانى النوع الهزلي من تطفّل العديد من الأنواع الجانبية المقترنة به: مثل النوع الغرائبي (**المستأجر الشيطاني***le Locataire diabolique*، لميلييس Méliès) أو، وفي معظم الحالات، الأنواع السوقيّة والماجنة. وعلى قائمة أعمال كل شركة من شركات الإنتاج، كنت تجد لا مَحالة تنويعة ما على المشهد الكلاسيكي **حكاية برغوث**. كمشهد السيدة التي تثير سخط المارة وهي تعبث بملابسها الداخلية، فتلجأ إلى أقرب فندق، تخلع ثيابها، يًفتح الباب ثم...

مرحلة التشكُّل (1906-1911): في نهاية 1905، جاء التحاق لوي فوياد (L.Feuillade) بشركة غومون، وصديقه أندريه أوزيه (A.Heuzé) بشركة باتيه، لينقل الفيلم الهزلي مباشرة إلى الشارع، بهدف تصوير المطاردات. في **عشر نساء لزوج واحد** (*Dix Femmes pour un mari*، سيناريو أ. أوزيه)، يدفع المخرج جورج آتو (G.Hatot) بعشر نساء لمطاردة دون جوان كان قد غازلهن. وفي **التقط قبعتي** (*Attrapez mon chapeau*)[١]، شهدنا مطاردة قبعة هاربة، وفّرت لفوياد فرصة استعراض واستثمار إمكانات الأجواء المحيطة.

ولما كانت غومون لا تملك ما كان يتوافر لباتيه من الاستديوهات، أعطت الأفضلية لإنتاج هذا النوع الهزلي المصوّر في الهواء الطلق، مع **سباق اليقطين** (*La course aux potirons*، إتيين أرنو وإيميل كول[٢]،1908) في

---

(١) أو أوقف قبعتي (*Arrêtez mon chapeau*) أخرجه إتيين أرنو (E.Arnaud) عام 1905، تحت إشراف لوي فوياد.

(٢) يبدو أن هنالك أكثر من فيلم بهذا الاسم. بعضهم ينسبه إلى لوي فوياد وآخرون إلى روميو بوزيتي (R.Bosetti).

منحدرات شوارع حي لا ڤيليت، ونقلت إلى الشارع «هزليات الخدع السينمائية»، التي كان ميلييس (Méliès) يصنعها حصراً داخل الاستديو. ففي فيلم **حادث سيارة،** وبفضل ممثّل من دون ساقين، راح ميلييس يقطّع ويعيد وصل ساقي أحد المارة. أما في **الرجل الممغنَط** فنرى رجلاً يرتدي درعاً شحنتْه العاصفة بشحنة مغناطيسية فراح يجذب إليه كل جسم معدني يصادفه، حتى أغطية حفر المجارير!

شكّل الدفع بهذه الإثارة المضحكة، إلى حدود اللامعقول، الإسهام المهم الثاني لهذه الفترة. أما الثالث، فتمثّل في خلق عالم بورلسكي[١] يتكون من سلسلة مغامرات تُنسَب إلى شخصية واحدة، يرد اسمها في عناوين الأفلام التي تحكي عنها: **روميو وحصان العربة، ريغادان يتمنى النوم بهدوء، كالينو يريد الانتحار.**

هنا تعود الأسبقية إلى شركة باتيه مع سلسلة **بوارو** *Boireau* (30 فيلماً)، أدّى بطولتها أندريه ديد، وأخرجها في البداية جورج آتو (G.Hatot) عن سيناريوهات لأندريه أوزيه. غير أن رحيل ديد إلى إيطاليا (حيث مثّل سلسلة *Cretinetti* التي وُزّعت في فرنسا تحت اسم **الغبي** *Gribouille*) أتاح المجال لظهور سلسلتين جديدتين: واحدة للأبله **ريغادان** والثانية لـ **ماكس** Max. وعلى يدي الفنان المتأنّق ماكس ليندر (M.Linder) أخلى النوع الهزلي، القائم على الحركة، المكان للهزليات القائمة على الرصد والملاحظة، التي تلعب برشاقة على تبِعات غلطة (أو سوء تفاهم) أو كذبة ما: **ماكس ومشروب الكينا، ماكس مزوّق الأقدام.**

أما عند غومون، فقد جاء رصْد البيئة الاجتماعية، من خلال سلوكية طفل، ليُلهم فوياد سلسلة *Bébé* (76 فيلماً مع من سيغدو النجم رونيه داري R.Dary) وسلسلة **«بو دو زان»** *Bout de Zan*[٢]. وتتمثل الهزليات القائمة على الحركة (المطاردات والعبثية) بسلسلة **كالينو** *Calino*، لروميو بوزيتي (R.Bosetti)، التي

---

(١) من البورلسك. انظر **البورلسك.**

(٢) شخصية هزلية أوجدها لوي فوياد لبطولة سلسلة، صنع منها ما يربو على ستين فيلماً، بدءاً من عام 1912 حتى 1916.

أدّى بطولتها المهرج السابق كليمان ميجيه (C.Mégé). وقد لاقى بوزيتي نجاحاً باهراً دفع بشركة باتيه إلى إغرائه وجعله يترك العمل لدى غومون لتوكِل إليه استديو نيس. وفيه أنتج بوزيتي حتى عام 1914 قرابة عشر سلاسل، منها **ليونتين** *Léontine*، **روزالي** *Rosalie*، **بوروتي** *Purotit*، **موستاش** *Moustache* (بطولة الكلب بارنوم).

مرحلة الذروة (1912-1914): في ثلاثين شهراً سيجري إنتاج ٣٣ سلسلة جديدة لتنضاف إلى الـ 25 التي أُنتجت بين 1906 و1911. العديد منها اقتصر على استنساخ الأسلوبيات والموضوعات الناجحة لسلاسل سابقة: سلسلة **ويلي** *Willy*، ومثّلت ردة فعل شركة إيكلير Éclair على **بيبي** *Bébé* فوياد؛ وسارة دوهاميل، التي جسّدت شخصية **روزالي** *Rosalie*، ثم أصبحت **بيترونيل** عندما انتقلت من باتيه إلى إيكلير. وجاء رد فعل فوياد على شكل عمل مجدِّد، كان عبارة عن سلسلة بشريط أطول (بكرتان)، وسيناريو متماسك، تحت عنوان **الحياة الطريفة** (*la Vie drôle*)، ضمّت مقاطع من «سينما - القودقيل[١]». ولعب بطولتها، بالمناسبة، ممثلون من مسرح البولقار[٢]، أمثال المتذبذب مارسيل لوڤيسك. ورأينا فن الهزليات ينحو نحو الكوميديا الخالصة في سلسلة **ليونص** *Léonce*، التي أخرجها وقام ببطولتها ليونص بيرّيه (L.Perret) (35 فيلماً).

وعند غومون أيضاً، لاحظنا كيف دفع جان دوران (J.Durand) بالعبث إلى حدود السوريالية في سلسلة **أونيسيم** *Onésime* (35 فيلماً)، من بطولة البهلواني السابق إرنست بوربون، مع فريق الـPouites المتخصّص، ضمّ إلى جانب بعض الأسماء المنسيّة (بولو، فوشيه، دارتينيي، غريزوليه)، بعض نجوم المستقبل مثل: غاستون مودو، إيموس، جوزيه هامّان، الطيار شارل نونغيسير. وعند هذه النقطة، كان فن الهزليات قد بلغ أوج ازدهاره، بعد 58 سلسلة (20 من

(١) هامش سابق، انظر **الكوميديا الموسيقية**.

(٢) هامش سابق، انظر **الكوميديا الأمريكية**.

إنتاج شركة باتيه، 8 غومون، 8 إيكليبس، 7 إيكلير و12 متفرقة). ازدهار ما لبثت حرب عام 1914 أن وضعت، على حين غرّة، حداً نهائياً له.

الأفول (1915-1930): لقد توقف الممثلون والكتّاب والمخرجون الأوروبيون عن العمل على مدى أكثر من أربع سنوات، ومن ثمّ كان من السهل جداً على كل من شارلو (Charlot) وبوستر كيتُن (B.Keaton) وفاتي (Fatty) وبن تورين (B.Turpin) وهاري لاندون (H.Langdon) وهارولد لويد (H.Lloyd)(١) أن يحلّوا مكانهم بصورة نهائية.

لم تكتف الحرب بكسر نهضة الفيلم الهزلي وحسب بل قادت كذلك إلى تغييرات في بنيته: تمركُز الإنتاج، تزايد التكلفة، التناقص الكمّي الذي فشلت في تعويضه زيادة طول الفيلم، وهي زيادة ستنعكس سلباً، وبقسوة، على هذا النوع، إذ سيواجه صعوبة فائقة في إيجاد موضوعات تستطيع إشغال 60 أو حتى 30 دقيقة.

ولكي يستمر في البقاء، غدا النوع الهزلي مجرّد فاصل استراحة مسلّية، ضمن معمعة فيلم المغامرات (كما شخصية مارسيل لوڤيسك في فيلم *Judex* أو شخصية بيسكوت في *Tih-Minh*، عند فوياد)، أو اكتفى بلعب دور الطباق (الكونتربوان)(٢) في المواقف الحزينة (هكذا رآه شابلن وفيما بعد بانيول Pagnol). باستثناء ذلك لم يبق أمام الهزليات سوى الغوص في زواريب الكوميديا أو الهجائيات الاجتماعية.

---

(١) وهؤلاء جميعاً ظهروا في أمريكا.

(٢) Contrepoint. طباق الموسيقا هو تقنية في التوزيع الموسيقي تسمح بإضافة لحن إلى لحن أصلي متزامن معه، ويمكن كتابة هذا اللحن في المدرج الأصلي نفسه أو في مدرج آخر متواز معه. أما طباق اللغة فهو الجمع بين لفظين متضادين، وهو على نوعين: طباق الإيجاب وفيه تكون الكلمتان متعاكستين (يضحك أخي ويبكي)، وطباق السلب وفيه تكون الكلمة الأولى منافية للثانية (يبكي طفلي ولا يبكي).

ثمة مقولة بديهية تؤكد أن فن الهزل ارتبط نوعياً بالسينما الصامتة بقدر ارتباط الكوميديا الموسيقية بالفيلم الناطق. لكن موهبة لوريل وهاردي (Laurel et Hardy) والأخوين ماركس (Marx Brothers)، هي وحدها، التي استطاعت أن تنسينا فيما بعد هذه البداهة.

مع ذلك، فإن الفن الهزلي الخالص، بصفته غاية قائمة بذاتها، لم يغب تماماً، لنقل إنه تحوَّل. اليوم، علينا أن نبحث في أفلام الرسوم المتحركة الأمريكية، لدى تيكس أفيري[١]، توم وجيري، درووبي، وودي وودبيكر، إلخ. عن ورَثة كل من أونيسيم وكالينو وغافروش Gavroche أو زيغويّار Zigouillard.

(١) Tex Avery مخرج وكاتب وممثل أمريكي (1908-1980)، اختص بأفلام التحريك، وله عدد هائل من الأعمال في ميدانها. من أعماله المعروفة مسلسل *Woody Woodpecker Show* و*Droopy*. انظر سينما التحريك.

الفيلم الوثائقي: [١]

هو الفيلم الذي يتخذ صفة الوثيقة، الفيلم الذي يستند إلى وثائق[٢].

يكتسب الفيلم **الوثائقي** تعريفه قبل كل شيء عبر تعارضه مع **الروائي**[٣]. ومن المألوف القول إن الخط الفاصل بينهما فرض نفسه منذ الأيام الأولى للسينماتوغراف: فرع «وثائقي» مع أفلام لوميير، وفرع «خيالي» («روائي») مع أفلام ميلييس. ربما يتوهم المرء أن الأمر غاية في البساطة: من جهة تسجيل للـ«الواقعي» والكاميرا في الشارع، ومن الجهة المقابلة اختلاق «التخيّلي» والكاميرا في الاستديو. لقد استُخدمت كلمة **وثائقيّ** كصفة في القرن التاسع عشر، لكنها لم تلبث في عشرينات القرن التالي أن فرضت نفسها اسماً يصف **شكلاً** من أشكال السينماتوغرافيا. عام 1920، استعمل جون غريزون (J.Grierson) كلمة documentary، المأخوذة عن الفرنسية، لوصف فيلم *Moana* لروبرت فلارتي (R.Flaherty)، وذلك في مقالة لصحيفة The Sun النيويوركية. وفيما بعد، رأيناه يقابل ما بين «العالم الواقعي... المشهد الحي والقصة الحيّة [للوثائقي] والحكايات والآليات المفبركة التي يصنعها الاستديو». (مجلة *Cinema quarterly*، 1923). وكحال أي إنتاج سينمائي، سيتطور الوثائقي تبعاً للمعايير التقنية والاقتصادية والجمالية وكذلك الأيديولوجية. إنه يمدّنا بالمعلومات عن المصوِّر بقدر ما يعلمنا عمّا يصوّره؛ وبشكل غير مباشر، يعلمنا أيضاً عن المُشاهِد الذي يفترض أن يتوجه إليه.

---

(١) **راجعَ السينمائي الأستاذ قيس الزبيدي هذا الفصل إضافة إلى فصل المونتاج، له مني كل الشكر والتقدير على الملاحظات التي أفادني بها.**

(٢) من التعريفات الأخرى نورد التالي: «يقصد بالفيلم الوثائقي أساليب التسجيل كافة على حامل فيلمي لأي مظهر من مظاهر الحقيقة أو الواقع».

(٣) المعروف أن الفيلم الروائي يُسمى الـ Fiction، وتعني المتخيَّل أو المؤلَّف، أي غير الوثائقي!

الأصول: منذ سنوات القرن التاسع عشر الأخيرة، التي شهدت تصنيع تجهيزات موثوقة الأداء، أرسل الأخوان لوميير مصوّريهما إلى شتى أصقاع الأرض. كان الهدف محاولة إيجاد أسواق لبيع جهاز **السينماتوغراف،** وفي الوقت نفسه لتصوير أفلام في مختلف الأماكن التي يزورها هؤلاء. ودارت آلات التصوير في الشوارع، وكذلك في مواجهة ملوك ورؤساء دول عدة: عام 1896، صوّر فرانسيس دوبلييه (F.Doublier) تتويج القيصر نيكولا الثاني، وروبرت ويليام بول (R.W. Paul) يوبيل الملكة ڤيكتوريا عام 1897. في العام التالي، ثبّت تشارلز ديكسون (Ch. Dickson) آلة تصويره في الڤاتيكان، في مواجهة البابا ليون الثامن. وسرعان ما أخذنا أيضاً نشهد إخراج ريبورتاجات مفبرَكة و«مشاهد مركّبة»، تختلط أحياناً ببعض الصور الواقعية، فلقد صوّر رائد المونتاج، البريطاني جيمس ويليامسن (J.Williamson)، في حديقة منزله، فيلماً بعنوان **مهاجمة بعثة في الصين** (1901)، وهو استذكار لتمرّد البوكسرز[١] الذي هزّ الصين في ذلك الوقت.

في منتصف التسعينات، وفي أثناء هدم أحد الأبنية في المملكة المتحدة، جرى اكتشاف أكثر من 800 فيلم قصير، كان قد صوّرها، في الفترة 1913-1897، مصوران فوتوغرافيان من مدينة بلاكبورن، تحوّلا إلى ممارسة مهنة التصوير السينمائي الوليدة، وهما ساغار ميتشل (S.Mitchell) وجيمس كينيون (J.Kenyon). كان شعارهما: «*Local films, for local people*» (**أفلام محلية لجمهور محلي**). هذه الأفلام سجلّت خروج العمال من المصانع، والاحتفالات المدرسية والرياضية، والمواكب الدينية: تمر أمام أعيننا جمهرة غفيرة من عمال شمال إنجلترا، أيام «الزمن الجميل»، من العصر الإدواردي[٢]. مصانع السفن،

(١) Boxers أعضاء جمعية سرية صينية قادت منذ 1895 حركة معادية للوجود الأجنبي، بلغت ذروتها عام 1900 بتمرد هدد البعثات الأجنبية، ما أدى إلى تنظيم حملة دولية قضت عليها.

(٢) Edward اسم العديد من الملوك الذين حكموا إنجلترا والمملكة المتحدة منذ إدوارد الأول، أواسط القرن الثالث عشر، حتى إدوارد الثامن الذي تنازل عن العرش عام 1936.

مناجم الفحم، مصانع الصلب، مصانع الغزْل: الفقر، القذارة، استغلال النساء والأطفال. لم يكن ميتشل وكينيون يعلمان أنهما كانا عالمَي اجتماع بكل معنى الكلمة.

احتلت التقانات الحديثة للصورة مكان الصدارة، ففي المشروع الموسوعي **أرشيف الكوكب**، الذي أسّسه المصرفي والمُحْسِن الفرنسي ألبير كان (A.Kahn). بين عامي 1909 و1930، جرى تجميع آلاف اللقطات الفوتوغرافية (بعضها ملوّن وفق طريقة لوميير)، وآلاف الأمتار من الشرائط الفيلمية التي صُوّرت في شتى أصقاع الأرض (المصورون: ألفرد دوتزتر، أوغست ليون، ستيفان باسيه، لوسيان لوسان، إلخ.) كانت فكرة صاحب المبادرة مبنية على جمع الوثائق الخام (أو التي يُنظَر إليها بأنها كذلك) وليس على تركيب قصص سينمائية. ومنذ 1898، كتب المصور بوليسلاڤ ماتوزيڤسكي (B.Matuszewski) كتيّباً نشره في باريس بعنوان **منهل جديد للتاريخ**، خصّصه لإسهامات الوثائق المصورة سينمائياً.

لقد فرض التطور السريع الذي شهده العرض السينمائي أشكالاً سردية خاصة بالنوع التخيّلي (الروائي)، لكن أيضاً أشكالاً خاصة بذاك الذي لم يكن قد انضوى بعد تحت اسم «الوثائقي»، أي حكايات الاستكشاف وأفلام الرحلات. عام 1911، جلب المصور والسينمائي البريطاني هربرت ج. بونتينغ (H.G. Ponting) صوراً لحمْلة سكوت الاستكشافية المأساوية في القطب الجنوبي (الأنتاركتيك): جرى عرض أول مونتاج لها عرضاً تجارياً عام 1922 بعنوان *The Worst Place in the World* (**أسوأ مكان في العالم**)، ثم أعيد مونتاجها وأضيف إليها الصوت في شركة غومون عام 1933، تحت عنوان *90^o South* (90 **درجة جنوباً**). والتقط المصور الفوتوغرافي الأمريكي الكبير إدوارد س. كورتيس (E.S.Curtis) الكاميرا عام 1904 ليصوّر الناڤاجوس[١]. وسيقدّم عام 1914 فيلم *In the Land of the Head Hunters*، عن الكواكيتول[٢] في منطقة ڤانكوڤر.

---

(١) Navajos، إحدى أكبر قبائل الهنود الحمر في جنوب غربي الولايات المتحدة.

(٢) السكان الهنود الأصليون الذين كانوا يعيشون في تلك المنطقة من كندا.

ترافقت الحرب، التي اندلعت في أوروبا عام 1914، مع أفلام احتلت فيها البروباغاندا مركز الصدارة في معظم الحالات. عام 1916 صوّر ف. إ. كلاينشميدت (F.E.Kleinschmidt) **الحرب على ثلاث جبهات**، من الجهة النمساوية الألمانية، فيما نقل الإنجليزيان ج. ب. ماكدوويل (J.B.McDowell) وج. مالينز (G.Malins) **معركة السّوم** (مونتاج تشارلز أوربان). وقد عُدَّ قسم كبير من الوثائق التي صُوّرت في أثناء حرب 1914-1918 في عِداد الأفلام المثبطة للعزيمة بسبب الفظائع التي وثّقتها، وحُجزت في أدراج الأرشيفات لفترات طويلة. وشهدنا الظاهرة نفسها مع نهاية الحرب العالمية الثانية، إذ ظلت بعض الوثائق بعيدة عن متناول الجمهور، خاصة تلك المتعلقة بمعسكرات الموت.

ظهور السينما الوثائقية: في العشرينات عادت أفلام «الرحلات» أو «الاستكشافات» إلى الواجهة، في السرّاء (أحياناً) والضرّاء (على الأغلب). النجاح الكبير لهذا النوع سجّله فيلم روبرت فلارتي، **نانوك رجل الشمال** (*Nonook of the North*)، الذي وزّعته باتيه عام 1922. إنه فيلم تأسيسي. وكان فلارتي قد قضى وقتاً طويلاً يجول مناطق الشمال الكندي والأمريكي الشاسعة، واهتم عن قرب (عبر الصور الفوتوغرافية والأفلام) بالشعوب الهندية وشعوب «الإسكيمو»، كما كانت تُعرف حينذاك. وقد جاء فيلمه تتويجاً لفترة طويلة من الإعداد ومن التكاتف الفاعل مع بطله، لذا فهو لا يزال حتى يومنا هذا مثاراً للإعجاب، لكن أيضاً للجدل: صحيح أن «الواقع» خضع لبعض الإعدادات (أزيلت الأغراض والأدوات المعاصرة على سبيل المثال)؛ صحيح أن الفيلم خضع للـ «ميزانسين»؛ صحيح أن بعض اللقطات خضعت لشيء من «الترتيب»، كلقطات صيد الفقمة على سبيل المثال، لكن الفيلم تألّق بأريحية بهيّة، وشكّل حدثاً تاريخياً، وأسّس لنوع جديد. فتح **نانوك** أمام فلارتي أبواب شركة بارامونت. ويُقال إن لاسكي(١) بادر السينمائي، وهو يمد إليه يده بشيك مفتوح، بالقول: «ناولني **نانوكاً** آخر!». في (*Moana*, 1926)، الذي صوّره في

(١) Jesse L. Lasky أحد كبار المنتجين الرواد الأمريكيين، وأحد مؤسَّسي شركة بارامونت العملاقة في هوليوود.

جزر ساموا، أعاد فلارتي إحياء التقاليد المنسية. بعد بضع سنوات على فشله التجاري، تلقّى دعوة من جون غريزون، والتقى المنتج البريطاني مايكل بالكون (*M.Balcon*): تمخّض عن ذلك، بعد تصوير امتد لوقت طويل في إيرلندا، فيلم *Man of Aran* (**رجل أران**، 1934)، وهو قصيدة سينمائية رائعة، ونجاح دولي باهر. وقد يكون من المفيد مقارنته بفيلم *Finis Terrae*، الذي صوّره المخرج إبشتاين (Epstein) في بريطانيا، قبله بخمس سنوات. قُدّم **رجل أران** على أنه وثائقي أصيل، لكنه، ومنذ عرضه الأول، واجه انتقادات من بعض ضعاف النفوس، بينهم هاري وات، أحد مساعدي فلارتي: «... أنا أرى أن ما كان فعله (فلارتي) في أران لا يمت للوثائقي. إنه مجرد تسجيل بالصور الرومانسية لما كان يمكن أن تكون عليه الحياة فوق تلك الجزيرة، قبل مئة عام».

عام 1925، وزّعت بارامونت، وبنجاح، فيلم **الكلأ** (*Grass*) الذي أنجزه ميريان ك. كوبر (M.C.Cooper) وإرنست ب. شودساك (E.B.Schoedsack) حين تابعا هجرة قبيلة من الرحّل مع قطعانها، بين تركيا وبلاد فارس. صور فخمة ومشاهد مذهلة، خصوصاً مشهد اجتياز الحيوانات والبشر لنهر في فترة فيضانه. كانت صوراً، لكن من دون حكاية. بعد عامين، صوّر شودساك وكوبر، لصالح بارامونت أيضاً، فيلم *Chang*، هذه المرة مع حكاية. إنه **نانوك** وقد انتقل إلى سيام، واستُبدل الطوف الجليدي بالمستنقع.

الصيغة جاهزة: «الرجل الأبيض عند البدائيين». صيغة استحوذ عليها باستخفاف الزوجان الأمريكيان مارتن وأوسا جونسون (M&O.Johnson)، ليقدّما نجاحهما الأول، *Congorilla* (1929). ثمة لقطات رائعة، لكن المقولة العامة تتصف على الأقل بالاستعلاء، إن لم نقل بالعنصرية... على العكس شكّل فيلم **الرحلة إلى الكونغو** (1927)، الذي صوّره مارك ألليغريه (M.Allégret) في أثناء مرافقته أندريه جيد في رحلة أفريقية، إدانة للكولونيالية العادية. وكان ليون بوارييه (L.Poirier) قد صوّر **الرحلة السوداء** (*Croisière Noire*) عام 1926، وهو عبارة عن وقائع مسير طويل لرتل من سيارات سيتروين في أفريقيا. بعد بضع سنوات، انطلقت حملة سيتروين أخرى من لبنان لتبلغ ما كان يسمى حينئذ

الهند الصينية الفرنسية. وقد شهدت حوادث مأساوية، وصوّرها أندريه سوڤاج في فيلم بعنوان **الرحلة الصفراء** (عُرض عام 1934)، لكنه لسوء الحظ لم يستطع إنجاز مونتاجه.

في الوقت الذي كان فيه فلارتي منهمكاً في تصوير، ومن ثم منتجة، فيلمه **نانوك،** كان ثمة سينمائي سوڤييتي شاب، عدوّ لدود للفيلم الروائي، يضع أسس نظرية، ثورية، كما يجدر بها أن تكون، لسينما وثائقية، تتناسب مع ما يجري في بلد يعيش تحولات جذرية، وفيه أعلن لينين تأميم الصناعة السينمائية منذ 1919. لقد أنتج دزيغا ڤيرتوف (D.Vertov)، على مدى سنوات عدة، نصوصاً نظرية وأفلاماً بصيغة **المناشير السينمائية** (*ciné-tracts*) و**الحقيقة السينمائية** (*Kino-Pravda*). وفي بيان الـ *Kinok*[١] الذي نُشر عام 1922 توضيح للفكرة: «العين السينمائية هي القدرة على جعل الشيء غير المرئي مرئياً، غير الواضح واضحاً، المتخفّي بارزاً، المقنَّع مكشوفاً... العين السينمائية، هي تمازج العلم والأفلام الإخبارية، بهدف النضال من أجل التفسير الشيوعي لرموز العالم؛ هي محاولة عرض الحقيقة على الشاشة عبر الحقيقة السينمائية / *Kino-Pravda*»[٢]. أشهر أفلامه، **الرجل ذو الكاميرا** (1928) جسّد على الشاشة الأفكار المكتوبة على الورق. رأينا ڤيرتوف وكاميرته (من نوع Parvo-Debrie) في كل مكان، يرَيان كل شيء، يعرفان كل شيء. ڤيرتوف كان يعالج الصور: المزج بين صورتين، تجزئة الصورة بطريقة الحجاب والحجاب المكمّل (cache/contre-cache)، إبطاء وتسريع الصور، مونتاج بلقطات قصيرة، وأحياناً تصوير صورة صورة: مَنْصَب الكاميرا يمشي وحده! عين الرجل الناظر في الكاميرا تنطبع في العدسة: *Kinok*! لكن الصورة الشهيرة، التي تظهر مصوراً

---

(١) وتعني «عيون السينما». انظر **عين السينما**.

(٢) تعمّدت هنا اقتباس الترجمة عن الروسية التي أنجزها **عدنان مدانات** لمقالات دزيغا ڤيرتوف، كما جاءت في كتابه «**الحقيقة السينمائية والعين السينمائية**»، منشورات مجلة الهدف، 1975. انظر **عين السينما**.

عملاقاً يهيمن فوق المدينة، قد تشي بنهج يثير الحفيظة: ماذا لو كان الأخ الأكبر[(١)] هو الآخر «رجلاً ذا كاميرا»؟

كانت السينما السوفييتية في تلك الأيام تعجّ بنظريات المونتاج. وقد ترسّخ حضور المونتيرة إستير شوب (E.Choub) في هذا الميدان، تحديداً في المونتاج الشكلاني، وعلى الأخص المونتاج الأيديولوجي، الذي اتضح في فيلمها **سقوط أسرة رومانوف** (1927) على سبيل المثال. وبلغت القوة الأيديولوجية للأفلام السوفييتية في تلك الفترة درجة صارت معها تتسبب في تشويش الإدراك: بعضهم مثلاً اعتقد أن مشهد الاستيلاء على القصر الشتوي، الذي أعاد إيزنشتاين بناءه في فيلم **أكتوبر**، كان مشهداً إخبارياً حقيقياً.

في كثير من الحالات شكّل الفيلم القصير، ذو الصبغة الوثائقية، أرضية خصبة لتجارب الطليعيين في العشرينيات، وفي أوروبا أساساً. كان استكشاف المدن الكبيرة بأسلوب شاعري ممارسة رائجة. في نيويورك، أنجز تشارلز شيلر وبول ستراند فيلم *Manhatta* عام 1921. الفرانكو برازيلي كاڤالكانتي (Cavalcanti) استكشف شوارع باريس مع **الساعات وحسْب** (*Rien que les heures*, 1926). في العام التالي رسم فيلم روتمان، **برلين سيمفونية مدينة كبيرة**، لوحة مدينة، لوحة جاءت أيضاً بمنزلة البيان: الفيلم كان يطمح لأن يكون «معاصراً» مثل الرسم. في روتردام، صوّر يوريس إيڤانس فيلم (*De Brug*, 1928). وقد جرى تصوير العديد من أفلام «سيمفونيات المدن»: *Sao Paulo, A Symphonia de Metropol* (أدالبيرتو كيميني A.Kemeny ورودولف لوستينغ *R.Lustig*, 1929)، *Lisboa, crónica anecdótica* (ليتاو دوبارّوس *L.de Parros*, 1930). وغالباً ما كانت هذه الأفلام الحضَرية تحمل لمسة اجتماعية: لمسة محبّبة في فيلم مثل **نوجان، إلدورادو يوم الأحد** (مارسيل كارنيه، 1930)؛ لمسة أكثر تهكّمية في فيلم

---

(١) Big Brother، في الأصل الشخصية الرئيسية في رواية 1984 لجورج أورويل، وتستخدم لوصف كل الهيئات أو الممارسات التي تنتهك الحريات السياسية والحياة الخاصة للشعوب والأفراد. ومن هنا اسم البرنامج التلفزيوني الشهير الذي يقوم على مراقبة إنسان معين من دون توقف وملاحقته بعدسات التصوير في كل تحركاته وتفاصيل حياته.

بخصوص نيس (1930) الذي أوكل جان ڤيغو مهمة تصويره إلى بوريس كاوفمان (B.Kaufman)، شقيق دزيغا ڤيرتوف؛ لكن أيضاً أكثر تمرداً، لمّا قدّم بونويل *Los Hurdes* (**أرض بلا خبز**، 1932). فيما فضح فيلم *Borinage* (1933)، البؤس الذي يعانيه عمال المناجم البلجيكيون، وقد أخرجه يوريس إيڤانس بمشاركة هنري ستورك.

المدارس المهمّة: سبّب قدوم الفيلم الناطق هزّة عنيفة لاقتصاد السينما. كان على الأفلام الوثائقية، قصيرها وطويلها، أن تكون ناطقة هي الأخرى. في المملكة المتحدة سنلتقي غريزون من جديد، وكان قد أدرك في الولايات المتحدة أهمية عملية الاتصال الجماهيرية في بلد ديموقراطي. ولدى عودته إلى بريطانيا عام 1927، وبدعم من الموظف رفيع الشأن ستيفن تالانتس، أخرج فيلماً قصيراً عن صيد سمك الرنكة بعنوان *Drifters* (**صيادو السمك**)، لاقى نجاحاً لافتاً لدى عرضه في «نادي لندن السينمائي» في تشرين الثاني/ نوڤمبر 1929، بحضور س.م. إيزنشتاين، وكفقرة تقديمية قبل عرض فيلم **الدارعة بوتمكين!** وقد أسّس غريزون وتالانتس وحدة إنتاجية وثائقية تحت اسم Empire Marketing Board Film Unit، وهذه ستتحول إلى General Post Office Film Unit (GPO/FU)، وحدة السينما في المؤسسة العامة للبريد)[١].

وقد انكب غريزون على تطوير هذه البنية ووظّف فيها عدداً من القادمين الجدد: بول روثا، أرثر إيلتون، ستيوارت ليغ، بازيل رايت، هاري وات، لين لاي، نورمان ماكلارين، همفري جينينغز، وكذلك الشاعر ويستَن أودن (W.H.Auden)، والمؤلف الموسيقي بنجامين بريتن. ولإدارة الفريق استعان بروبرت فلارتي ثم بألبرتو كاڤالكانتي. وقد تركت الأفلام التي أنتجتها وحدة الـ GPO، أو المنظمات الحليفة لها، بصمة واضحة على تاريخ الفيلم الوثائقي، بعيداً فيما وراء حدود المملكة المتحدة. عام 1935، كرّس كاڤالكانتي فيلمه *Coal Face* لعمال مناجم الفحم، فيما غاص إدغار أنستي (E.Anstey) وأرثر إيلتون (A.Elton) في عالم ساكني أكواخ الصفيح مع *Housing Problems*،

---

(١) يرجى العودة إلى فصلي **بريطانيا العظمى وكندا** في كتاب «**موسوعة سينما البلدان**».

وفيه أُعطيت الكلمة لأهالي المناطق المعدومة! في العام التالي أنجز هاري وات (H.Watt) وبازيل رايت (B.Wright) فيلم **بريد الليل** (*Night Mail*)، وهو استذكار أخّاذ لعمل سعاة البريد، وعمال السكك الحديدية لقطار الليل لندن - غلاسغو. هل كنا أمام سينما «اجتماعية»؟. سيتحدث غريزون عن ذلك بعد ثلاثين عاماً «... عن أفلام جرى إنتاجها في ظل نظام يميني كان ينزلق نحو اليسار...».

عام 1938 سافر غريزون إلى كندا، ليسهم في تأسيس **المؤسسة الوطنية للسينما**[١] (ONF/NFB). وخلفه كاڤالكانتي في الـ GPO. ومع الحرب، تحولت هذه الوحدة الإنتاجية إلى *Crown Film Unit*، وبدأ الفيلم الوثائقي يؤدّي دوراً مهمّاً في الحرب التي بدأت. ولدى عودته إلى المملكة المتحدة أسس غريزون Group 3 (**المجموعة** 3)، وهي وحدة إنتاجية مختصة بالوثائقي. لكن مشروعه هذا، الذي توقف عام 1955، لم يلق النجاح المطلوب، باستثناء الفيلم الطويل **غزو إيڤرست** (*The Conquest of the Everest*, 1953)، وفيه صوّر المصوّران توماس ستوبارت وجورج لو (G.Lowe)، بكاميرا 16 مم، تسلّق جون هَنت وإدموند هيلاري وشربا تتسنغ قمة إيڤرست (في العام نفسه الذي صوّر فيه مارسيل إيشاك **قهر الأنابورنا**).

في الولايات المتحدة، لم تترك مصانع الأحلام الهوليوودية الضخمة مكاناً يذكَر للأفلام، وثائقية كانت أم غير وثائقية، التي تخرج عن نطاق التسلية. لكن عدداً من المصورين الفوتوغرافيين والسينمائيين التفّ حول نوادي السينما التي كانت تتبع **الرابطة الوطنية للسينما والتصوير** (*Nationan Film and Photo League*) بإدارة توماس براندون (T.Brandon)، وقدّموا شهادات حول البؤس الذي تعاني منه شريحة واسعة من الأهالي، كما في فيلم *Hunger* المكرّس لمسيرات الجوع عام 1932. وجاءت سياسة الرئيس فرانكلن د. روزڤلت، الذي انتُخب عام 1933، لتشجع هذا التوجه الوثائقي الذي طرقته الصورة الفوتوغرافية والسينما، وبالأخص السينمائيين اليساريين من جماعة «فيلم الحدود»[٢] (Frontier Films). وجاء الفيلم القصير

---

(١) انظر «**المؤسسة الوطنية الكندية للسينما**».

(٢) انظر «**أفلام الحدود**».

(*Hands* ,1934) تحية لعالم الشغيلة، وأخرجه رالف شتاينر (R.Steiner) وويلارد ڤان ديك (W.Van Dyke). أما الشاب بار لورنتز (Pare Lorentz) فقدّم *The Plow that Broke the Plains* (1936، وضع موسيقاه ڤيرجيل تومسون)، وفيه فضح الاستثمار المفرط للأراضي الزراعية، الذي كان يتسبب في زيادة التصحّر. وقد واجه توزيع هذا الفيلم صعوبات لا حصر لها، ما أتاح الفرصة أمام لورنتز (الذي لم يجد في هوليوود من يقف إلى جانبه علناً سوى المخرج كينغ ڤيدور) لخوض مغامرة جديدة: *The River*، وهو وثائقي مكرس لنهر الميسيسيبي. وقد يَسّر نجاحَه (إذا صح التعبير!) حدوث فيضانات عام 1937 الكارثية، وعندها تنطّحت بارامونت نفسها لتوزيع الفيلم. ولقد أطلقت مؤسسة *US Film Service*، التي تأسست عام 1938، مشاريع أفلام للصالح العام، لكن مجلس النواب عطّل صرف مخصصاتها المالية. ولمناسبة المعرض الدولي 1939 في نيويورك، قدم ڤان ديك ورالف شتاينر فيلم *The City*، مع موسيقا لآرون كوبلاند. واستعان لورنتز بدوره بروبرت فلارتي، الذي انطلق كعادته في رحلة تصوير طويلة، مع *The Land* لصالح وزارة الزراعة. وكان لنجاح الأفلام ذات الصبغة الوثائقية (أو على الأقل «الواقعية») صداه لدى بعض المنتجين الذين استوعبوا الدرس، والدليل على ذلك تأسيس مجموعة **التايم**، منذ 1935، الجريدة المصوّرة *The Marche of Time*، وكذلك إنتاج فيلم **عناقيد الغضب** لجون فورد.

الوثائقي والبروباغاندا: عام 1936، حملت مجموعة من ضباط الجيش الكبار، بقيادة الجنرال فرانكو، السلاح في وجه حكومة الجبهة الشعبية في اسبانيا. ترافقت الحرب الأهلية مع حرب دعائية داخل إسبانيا وخارجها. الفيلم الأهم من جانب الجمهوريين كان فيلم يوريس إيڤانس **أرض إسبانيا** *Terre d'Espagne* (1937، تصوير جون فيرنو، مونتاج هيلين ڤان دونغن)، مع تعليق بالإنجليزية على نسختين مختلفتين (الأولى قرأها إرنست هيمينغواي والأخرى أورسون ويلز)، ونسخة بالفرنسية لجان رونوار. وصوّر الصحافي الأمريكي هربرت كلاين (H.Kline) فيلمين: (*Heart of Spain* ,1937) مع الهنغاري غيزا كارباتي، و(*Return to Life* ,1938) مع الفرنسي كارتييه - بريسّون. الروسيان

رومان كارمن وبوريس ماكاسيييف صورا وثائق، منتجَتها إسفير شوب تحت عنوان *Ispania* (1939). وقد أعاد فريدريك روسّيف (F.Rossif) استخدام قسم كبير من تلك الوثائق في فيلمه **الموت في مدريد** (1962). وعام 1984، رأينا الفيلم الطويل *The Good Fight* (بتوقيع نويل بروكنر، وميري دور وسام سيلز) يجمع العديد من شهادات قدماء محاربي «فصيل لينكولن»، الذي حارب في صفوف الجمهوريين.

في ألمانيا، سيطر جوزيف غوبلز بسرعة على وسائط الاتصال الجماهيرية، وأصبحت ليني ريفنشتاهل، بفضل الدعم الذي تلقته من هتلر شخصياً، صانعة البروباغاندا الأشهر للنظام الجديد: بداية مع فيلم قصير *Sieg des Glaubens* (**انتصار الإيمان**) عام 1933، ثم مع *Triumph des Willens* (**انتصار الإرادة،** 1935)، فيلمان على شرف الحزب النازي وقائده. لقد جرى إنجاز هذين الفيلمين بإخراج بارع وبوسائل تقنية فائقة الدقة بحيث شكّلا، على وجه الخصوص، انتصاراً... للبروباغاندا. عام 1936، صورت ليني ريفنشتاهل الألعاب الأولمبية في برلين، أيضاً بوسائل تقنية باهرة، بلغت حد الفجور: *Olympia* (**آلهة الملعب**). في أثناء الحرب، تابع الرايخ الثالث إنتاج أفلام البروباغاندا ذات الصبغة الوثائقية. وبأمر من هانس برترام، وهو نفسه صاحب *Feuertaufe* (**تعميد النار،** على شرف إنجازات الـ Luftwaffe[١] في بولونيا)، أنجز السينمائي فريتز هيبلر (F.Hippler) منتَجَة وثائق صورتها فرق من المصورين المتخصصين: *Feldzug im Polen* (**حملة بولونيا،** 1939)، ثم *Sieg im Westen* (**انتصار في الشرق،** 1941) هما أشبه بنشيد لتمجيد القوة العسكرية النازية. هيبلر صاغ أيضاً رسالة سخرية معادية للسامية في *Der ewige Jude* (1940). وعلى مر الشهور شهدنا، عبر إسبانيا، قيام سوق موازية للوثائق المصورة، ورأينا أحياناً اللقطات نفسها تُستخدَم لأغراض دعائية متعارضة.

---

(١) القوات الجوية الألمانية.

في المملكة المتحدة، جرى تجهيز **القوات الجوية الملكية** و**البحرية** والجيش بوحدات إنتاج سينمائية، صورت، مع فرق **وحدة التاج السينمائية** *Crown Film Unit*، العديد من الأفلام المخصصة للإعلام ورفع معنويات الشعب البريطاني وشعوب الإمبراطورية. ولمّا جرى تصديرها أسهمت أيضاً، خاصة في الولايات المتحدة، في تشجيع النضال من أجل الحرية والديموقراطية ضد الأنظمة الشمولية. من هذه الأفلام يجدر أن نذكر: *Target for Tonight* (**هدف هذا المساء**، 1941) لهاري وات، ويستذكر غارة نفذتها قاذفة إنجليزية على ألمانيا؛ *Coastal Command* (**الدفاع عن الشواطئ**، ج. ب. هولمز، 1942)، حول قوات خفر السواحل في المحيط الأطلسي، وهو موضوع سيجري تناوله لاحقاً في *Western Approches* (**الغرب ينطلق إلى الأمام**، بات جاكسون، 1944)؛ *Desert Victory* (**انتصار الصحراء**، 1943) لروي بولتنغ، حول حملة مصر وليبيا. وفيما بعد، *The True Victory* (**الانتصار الحقيقي**، 1945) لكارول ريد، حول إنزال الحلفاء في منطقة النورماندي، إلخ. ولم تغب روح التهكم والدعابة عن هذه الإنتاجات، فقد سخر ألبيرتو كاڤالكانتي من حركات وإيماءات موسوليني في *Yellow Cesar* (**قيصر الهلِع**، 1942). فيما كرّس الممثل الهزلي ريتشارد ماسنغهام (R. Massingham) فيلماً قصيراً، *The Five Inch Bather* (**في خمسة سنتيمترات ماء**) لفن الاستحمام في فترة الأزمة والتقنين.

السينمائي الوثائقي الأهم في تلك الفترة هو **همفري جينينغز** (H.Jennings). ويبدو أن موهبته قد وجدت في الحرب والتعبئة الوطنية خير تعبير لها. فمنذ عام 1940، وكانت المملكة المتحدة الوحيدة، بين الدول العظمى، التي وقفت في وجه التمدد النازي، قدّم جينينغز بالتعاون مع هاري وات فيلم *London Can Take It* (**لندن صامدة**)، عن يوميات الحياة تحت القصف، مع تعليق للصحافي الأمريكي كوانتان رينولدز، من صحيفة *Collier's*، وهو فيلم قصير أسهم في حشد الرأي العام الأمريكي الشمالي. وبينما تمثَّل البطل النازي بالرجل الخارق، كان بطل جينينغز هو المواطن العادي. وفي فيلم *Listen to Britain* (**استمعوا**

إلى صوت بريطانيا، 1942)، وثائقي قصير جرى تركيبه باستخدام أسلوب الـ «كونتربوان»[١] على يد المونتير ستيوارت ماكأليستر، رسمت برامج إذاعة الـ BBC وبكثير من التصميم صورة لبريطانيا العظمى، بوصفها دولة مدنية وعسكرية في حالة التعبئة العامة والشاملة. لاحقاً، وفي نوع لم يكن بعد قد اتخذ صفة «الدراما الوثائقية»، قدم جينينغز وصفاً لشجاعة وتضحيات رجال المطافئ في أثناء قصف لندن: *Fire Were Started* (**اندلعت الحرائق**، 1943). ثم، ومع *Diary for Timothy* (**يوميات من أجل تيموتيه**، 1944-1945)، عبّر عن قلقه حول مستقبل الديموقراطية، مع تعليق لـ إ.م. فورستر قرأه مايكل ريدغريف.

بعد أن قررت الولايات المتحدة الانخراط في الحرب ضد دول المحور، كان عليها إقناع وتعبئة الرأي العام. وهكذا، شجّعت السلطات العامة «المواهب الهوليوودية على الانضمام إلى الوثائقيين الكبار المخضرمين». وقد كُلّف المخرج فرانك كابرا، وكان في أوج نجاحه، بهذه المهمة، برغم اعترافه بأنه لا يملك أي خبرة في الأفلام الوثائقية التي وصفها بأنها «أفلام هواة ينجزها أناس غريبون من ذوي الشعر الطويل». قرّر كابرا ورفاقه الهوليووديون (ومنهم أناتول ليتڤاك) إنجاز سلسلة **لماذا نحارب** (*Why We Fight*)، من سبعة أفلام تثقيفية، كل منها بمدّة 75 دقيقة، موجّهة إلى جنود الجيش الأمريكي. **الاستعداد للحرب؛ النازيون يهاجمون؛ فرّق تسُدْ؛ معركة إنجلترا؛ معركة روسيا؛ معركة الصين؛** وأخيراً *War Comes to America* (**الحرب تصل إلى أمريكا**). كانت أفلاماً غنية بالتعليقات المسهبة، وقد عُرضت كذلك وبكثرة خارج الثكنات ومعسكرات التدريب. وتبعتها مجلات فيلمية وسلاسل تحت اسم *Know Your Ennemy* (**اعرف عدوك**) و*Know Your ally* (**اعرف حليفك**). هذه الأفلام (التي تختلط فيها المقاطع الوثائقية مع الروائية) لم تكن تولي اهتماماً كبيراً للمهارات الأسلوبية. التعليقات جاءت قاطعة. ينبغي أن تكون إدانة العدو ومدح الحلفاء من الأمور الصريحة والحاسمة: يجدر بنا التذكير بأن تمجيد الاتحاد السوڤييتي

---

(١) هامش سابق (**سلاسل الهزليات**).

وجوزيف ستالين كان جديداً على الولايات المتحدة. غير أن بعض السينمائيين الأمريكيين سيجدون الفرصة لإنجاز أعمال عالية المستوى: جون فورد مع *The Battle of Midway*، حول حرب المحيط الهادئ؛ ويليام ويلر (W.Wyler) مع *Memphis Belle*، حول طواقم الطائرات القاذفة؛ جون هيوستون مع *The Battle of* San Pietro، حول قسوة الحملة العسكرية في إيطاليا، خريف 1934-1944. بعدها بقليل، سيكون على مصوري الحلفاء تصوير معسكرات الموت وجلسات المحاكمة في نورمبرغ[١].

الإبداع الوثائقي: في فرنسا، اعتدنا لوقت طويل استعمال كلمة وثائقي كمرادف للفيلم القصير، برغم أن العديد من الأفلام القصيرة التي كانت تُعرَض في الصالات قبل الفيلم الرئيسي، كانت في بعض الأحيان روائية، أو حتى أفلام رسوم متحركة. طوال ما يزيد عن الثلاثين عاماً، كان يجري تصوير أفلام ذات طبيعة وثائقية، تُقدَّم عادة كعروض مكمّلة للأفلام الطويلة. كثير من تلك الأفلام كانت أفلاماً تحت الطلب، صُنعَت بناء على طلب جهات حكومية أو مجمّعات صناعية، صحيح أنها لا تحمل أهمية تذكر، لكنها وفرت لبعض السينمائيين فرصة التعبير عن أنفسهم. ولقد التقى بضع عشرات من هؤلاء السينمائيين في الفترة 1953-1954 للمطالبة بتأمين إمكانات أوفر لهم (مجموعة الثلاثين).

ولئن ظل العديد من **صغار الوثائقيات** (*docucus* وفقاً لتعبير ريمون كينو) يسرح ويمرح في الصالات المظلمة، فإن ذلك لم يمنع وجود عدد من الأفلام، بتوقيع سينمائيين جديرين بهذا الاسم، تستحق الوقوف عندها. إليكم بعض الأمثلة: جان ڤيغو (*Taris*, 1931)؛ جان بينلوڤيه (**حصان البحر** *l'Hippocampe*, 1934)؛ مارسيل إيشاك (*Karakoram*, 1936)؛ رونيه كليمان (**رجال سكة الحديد**، *Ceux du rail*, 1942)[٢]؛ جورج روكييه (**صانع البراميل**، *le Tonnelier*, 1943)؛ يانيك بولون

---

(١) Nuremberg المدينة الألمانية حيث جرت محاكمة كبار النازيين المتهمين بجرائم حرب (1945-1946).

(٢) وهو صاحب «**معركة سكة الحديد**» (1946)، فيلم روائي طويل، شبه وثائقي، حول نضال عمال القطارات في أثناء الحرب.

(Y.Bellon) (*Goémons*، **أشَنات** ,1948)؛ جورج فرانجو (**دم الحيوانات**، 1949؛ **قصر الأنڤاليد**، 1952)؛ ماريو روسبولي (**رجال الحوت**، 1958)؛ هنري فابياني (**الصيد الكبير**، 1954)؛ جاك ديمي (**ڤباقيبي ڤال دو لوار**، 1955). ناهيك عن فيلم ألان رينيه **ليل وضباب** (*Nuit et Brouillard* ,1955) الذي ما فتئ يُشغل ذاكرتنا، وهو فيلم عانى من الرقابة كما نعلم، لأنه نال من الصورة المتداولة عن فرنسا كدولة أجمعت دون استثناء على مقاومة النازية، وهذا المصير سبق أن واجهه فيلم **أفريقيا 50** لرونيه ڤوتييه (R.Vautier) وكذلك **التماثيل تموت أيضاً** (*les Statues meurent aussi*، بتوقيع كريس ماركر C.Marker وألان رينيه)، فيلمان حملا إدانة صريحة لراحة الضمير الكولونيالي الفرنسي.

ولم يلبث الوثائقي أن تطور ليتخذ منحى **البحث** السينمائي أو **الدراسة** السينمائية: لم يعد يكتفي بتجميع الوثائق من المكتبة الوطنية، بل راح يتأمّل ملياً في **كل ذاكرة العالم** (*Toute la mémoire du monde*، ماركر/ رينيه، 1956). يمنح نفسه أحياناً ترف الظرافة، كما رأينا عبر التمرين النقدي والنقد الذاتي الذي مارسه كريس ماركر في فيلم **رسالة من سيبيريا** (*Lettre de Sibériem* ,1958)، أو التعليق بقصائد كينو[١] الموزونة، الذي رافق حركة المصاحَبة الطويلة في فيلم **أغنية الستيرين**[٢] (رينيه، 1958)، النزهة التهكمية في فيلم **من جهة الشاطئ** (*Du Côté de la côte*) لأنييس ڤاردا (A.Varda) (1957). كل تلك الأفلام جرى تصويرها من دون صوت، ثم أضيف إليها شريط صوتي، يتألف عموماً من تعليق ومصاحبة موسيقية، بالإضافة إلى المؤثرات الصوتية. هذا في حين صوّر روجيه لينهارت (R.Leenhardt) فيلمه **مقابلة مع فرانسوا مورياك** بالصوت المتزامن، عام 1954.

---

(١) Raymond Queneau روائي وشاعر وكاتب مسرحي فرنسي (1903-1976)، أحد مؤسسي مجموعة *Oulipo* الأدبية.

(٢) *Le Chant du Styrène*، زيارة صُوّرَت بأسلوب شاعري لأحد مصانع البلاستيك. والستيرين، أو الستايرين، سائل هيدروكربوني يستخدم كمادة أولية لصناعة بعض أنواع البلاستيك، خاصة منها البوليستيرين.

وقد وجد فيلم الفن أيضاً مكانته في الميدان الوثائقي: ألان رينيه وقّع فيلمه **ڤان غوخ** عام 1948، وجان أوريل فيلم **قضية مانيه** عام 1951؛ كذلك صور غريميّون *Haute Lisse* عام 1956، و**أندريه ماسون أو العناصر الأربعة** عام 1958، بيير كاست قدم **لوكوربوزييه، معماري السعادة** (1956)، وكارلوس ڤيلارديبو **الملعقة الصغيرة** (1960). عام 1955، صوّر المخرج هنري جورج كلوزو (H.-G.Clouzot) فيلماً فريداً من نوعه، هو **بيكاسو، السر الخفي** (تصوير كلود رونوار، مونتاج هنري كولبي، موسيقا جورج أوريك)، وقد بُنِيَت فكرته على مفاجأة ومصاحبة عملية إنجاز عمل فني يجري إبداعه أمام الكاميرا، بمراحل التطور والفشل. وفيه اكتشف المشاهد أيضاً كم كان بيكاسو ممثلاً بارعاً...

نلاحظ إذاً أن الفيلم الوثائقي كان مسموحاً به في السينما الفرنسية، شرط ألا يحتل فيها مساحة أوسع من اللازم. شهدنا الدليل على ذلك عام 1946، بمناسبة ما سمّي «معركة إيرناني»[١]، التي أثارها عرض فيلم *Farrebique* لجورج روكييه (G.Rouquier) في مهرجان كان. كان روكييه من كبار المعجبين بفلارتي، وقد صوّر في فيلمه هذا أهله وأقاربه: الحياة اليومية لأسرة من الفلاحين، تتحدث اللغة الأوكسيتانية[٢]. إذ استخدم روكييه وفلارتي في المقاطع الحوارية معدّات مخصصة عادة للتصوير في الاستديو: كاميرا ثقيلة مثبتة ضمن ما يشبه المنطاد الصغير (*blimp*) [٣]، إضافة إلى تسجيل الصوت على شريط ضوئي، وهذه الطريقة تفترض وجود حوار مكتوب، كل ذلك أدى إلى حدوث بعض الأخطاء، ما دفع هنري جينسون[٤]

---

(١) Hernani عنوان مسرحية ڤيكتور هوغو المعروفة. والمقصود بمعركة إيرناني السجال الطويل والعنيف الذي أحاط بعرض هذه المسرحية عام 1830، ومثّل في الحقيقة الصراع بين الكلاسيكية والرومانسية الصاعدة في ذلك الوقت.

(٢) Occitan لغة محكية في مناطق من جنوبي فرنسا ومن إسبانيا وإيطاليا بالإضافة إلى موناكو (Occitanie).

(٣) وهو عازل صوتي يحجب ضجيج الكاميرا.

(٤) Henri Jeanson، صحافي وناقد سينمائي شهير، عرف بأسلوبه اللاذع وميله لإثارة الجدال.

إلى القول ببساطة: «هذا الفيلم لا يساوي شيئاً!»، وهكذا استُبعد *Farrebique* من المسابقة الرسمية، وجرى عرضه خارجها، ولأجله قررت الصحافة السينمائية منح جائزة سنوية تحت اسم جائزة «النقد العالمي». وكان على روكييه انتظار عام 1983 لإكمال *Farrebique*، مع *Biquefarre*.

فيما بعد صرّح ريتشارد ليكوك (R.Leacock)، مدير تصوير فيلم *Louisiana Story* (روبرت فلارتي، 1948) قائلاً: «... كنّا عاجزين أمام تعقيدات وحجم التجهيزات الهائل. كنّا متوجّهين نحو العالم الواقعي، لكن مجرد وجودنا كان يؤدي إلى تدمير ما كنّا نبغي تصويره...» هذه المشكلة سوف تتغير جذرياً، نحو الأفضل لكن أيضاً نحو الأسوأ! مع ظهور كاميرات أوريكون (Auricon) وأرّيفلكس 16 (Arriflex 16) وإيكلير كوتان (Éclair-Coutant) بالإضافة إلى آلات تسجيل الصوت المتزامن من طراز ناغرا Nagra (للمهندس كودلسكي Kudelski) وبيرفكتون Perfectone.

وفّرت المملكة المتحدة في الخمسينيات والستينيات حرية نسبية للإبداع السينمائي في ميدان الفيلم القصير، والوثائقي بشكل خاص. وقد أدّى **المعهد البريطاني للسينما** (*British Film Institute*) دوراً مهمّاً في هذا الميدان عبر دعمه إنتاج وتوزيع تلك الأفلام، التي جرى تصنيفها للسهولة تحت اسم **السينما الحرة** *Free Cinema*. تمثلت الانطلاقة الأولى في قيام ثلاثة أصدقاء جمعتهم مجلة «**سيكانص**»[١] (*Séquence*) التي تأسست في أكسفورد، وهم ليندزي أندرسون (L. Anderson)، وكاريل رايس (C.Reisz) وتوني ريتشاردسون (T.Richardson)، بادر هؤلاء، في الخامس من شباط/ فبراير 1956، إلى تنظيم عرض لثلاثة أفلام قصيرة ذات صبغة وثائقية، في **المركز الوطني للسينما** *National Film Theatre* في لندن: *O Dreamland* (**آه يا وطن الأحلام**، 1953) للنزي أندرسون، وهو عبارة عن زيارة تهكميّة إلى مدينة ملاهٍ في مدينة مارغيت؛ *Together* (**معاً**، 1953) للورنزا مازيتي (L. Mazzetti)، ويتناول حياة شخصين من الصم البكم في الأحياء

(١) وتلفظ سكوينس بالإنجليزية.

الفقيرة لمنطقة إيست إند اللندنية؛ *Momma Don't Allow* (**ماما لا تسمح**، 1955) لكاريل رايس وتوني ريتشاردسون، ويستعرض سهرة مساء السبت في واحد من نوادي الجاز في أحد الأحياء الشعبية. كان **آه يا وطن الأحلام** من نوع فيلم **الرصد**، (على طريقة جان ڤيغو الذي كان مثار إعجاب مخرجه لينزي أندرسون)، لكن الفيلمين الآخرين جاءا حصيلة ميزانسين (انظر **السينما الحرة**).

برامج العروض الأخرى، التي نُظّمت في **المركز الوطني للسينما** (N.F.T)، حتى عام 1959، جمعت أفلاماً قصيرة وأخرى طويلة، من رسوم متحركة ووثائقيات وأعمال روائية، مثل أفلام ماكلارين (McLaren) وفرانجو وروغوزين (Rogosin)، وكذلك *Every Day Except Christmas* للينزي أندرسون، الذي صوّره في موقع Covent Garden، وكان لمّا يزل بعد سوق خضار، وفيلم *Nice Time*، الذي أداره السويسريان كلود غوريتا (C.Goretta) وألان تانير (A.Tanner) في ساحة بيكاديللي سيركوس، وكذا *We Are the Lambeth Boys* (1959) لكاريل رايس، الذي أعطى الكلمة لشبّان الضواحي، بفضل معدات خفيفة الوزن سمحت باستخدام الصوت المتزامن. لكن البعض ظل يتساءل: هل هذه الأعمال هي أعمال سينمائية؟ لمّا نال رايس الجائزة الكبرى لمهرجان الفيلم القصير في مدينة تور الفرنسية عام 1959، انقسم جمهور الحضور أمام هذا السؤال، وشهدت الصالة تلاسناً بين مؤيدي ومناهضي هذه «السينما الجديدة».

تقانات جديدة، حريات جديدة: كانت ثورة التصوير بمعدات خفيفة وصوت متزامن تشق طريقها دون توقف. في باريس، بداية الستينيات، اقترح عالم الاجتماع إدغار موران (E.Morin) على السينمائي جان روش (J.Rouch) (وكان قد اشتهر بأفلامه الإثنوغرافية التي صورها في أفريقيا) أن يحاول استقصاء المجتمع الفرنسي في ذلك الوقت. وافقت شركة الإنتاج أرغوس Argos (أناتول دومان وفيليب ليفشيتز) على خوض هذه المغامرة، برعاية جمعية الفيلم الإثنوغرافي في متحف تاريخ الإنسان. كان المصوّر ميشيل برو (M.Brault) إحدى الشخصيات المفتاحية في هذه العملية، وهو القادم من صفوف «المؤسسة الوطنية للسينما» (ONF) الكندية، حيث صوّر على وجه الخصوص الفيلم القصير

أصحاب نعال الجليد (*les Raquetteurs*, 1958)، الذي عُدَّ بمنزلة مؤسس الواقعية الجديدة «المباشرة». وهكذا، وُلد فيلم **وقائع صيف** (*Chronique d'un été*)، باستخدام كاميرا 16 مم من نوع كوتان ماهو (Coutant-Mahot)، متزامنة مع مسجّلة الصوت المحمولة من طراز ناغرا. وإذا أضفنا إليها الشريط الخام عالي الحساسية، سنجد أنفسنا أمام معدّات قلبت السينما رأساً على عقب، ليس السينما الوثائقية وحدها بل قريباً أيضاً السينما الروائية، وكان من الطبيعي أن تتلقفها على الفور الموجات الجديدة التي ظهرت عند منعطف الستينات.

كانت الفكرة الأولية في ذهن إدغار موران تتلخص في السؤال «كيف تعيش؟»، وتداعى مقرَّبون من السينمائيين الباحثين لتقديم إسهاماتهم، عبر الحوارات والنقاشات، ووجبات الطعام الودّية، والشهادات والاعترافات، التي لم تكن على الدوام مثيرة للتعاطف والاهتمام. في ثنايا جملة حوارية هنا وهناك، نقل الفيلم أحياناً معلومة جديدة، أو استذكاراً مأساوياً لثقل التاريخ، مثل المقطع الذي رأينا فيه كيف اكتشف لاندري، الأفريقي القادم من ساحل العاج، معسكرات الاعتقال النازية، عبر وشم لاحظه فوق يد مارسيللين لوريدان. ومن خلال مساحة الحرية والمرونة التي امتاز بهما (وربما افتقاده لبعض الدقة والصرامة)، جاء **وقائع صيف** مثل إعلان مسبق للإمكانات التي سيوفرها التصوير بالصوت المتزامن، واستكشافاً لمدى غنى الوقائع الحياتية اليومية التي تبدو عديمة الأهمية؛ لكنه أنذر أيضاً بخطر الوقوع في فخ الموضوعات التندّرية أو ذلك الـ«أياً كان»، الذي لم يكن بعد يُسمّى «تلفزيون **العامّة»** (télé *people*)، ومايكروفون الرصيف، إلخ.

ولم تغب مزايا المعدات الجديدة عن أعين ماريو روسبولي (M.Ruspoli) الذي صوّر في منطقة اللوزير، أيضاً مع ميشيل برو، فيلم **مجهولو الأرض** (*les Inconnus de la terre*, 1961)، سلّط الضوء على عالَم ريفيّ فرنسي في طريقه إلى الزوال، وفيلم **تأملات حول الجنون** (*Regards sur la folie*, 1962) عن موضوعة الأمراض النفسية التي سيجري استغلالها فيما بعد بشكل كبير، سواء في الفيلم الروائي أم الوثائقي. هذه السينما الوثائقية الجديدة، سرعان ما ستلقى الشهرة مع أعمال فذّة مثل **أيار/ مايو الجميل** (*le Joli mai*, 1963) لكريس ماركر،

مع بيير لوم خلف الكاميرا؛ وفيما بعد مع **الأسى والشفقة** (*le Chagrin et la pitié*, 1969، تصوير يورغن تييم وأندريه غازو)، مع عنوان فرعي: **وقائع مدينة فرنسية** تحت الاحتلال، رائعة مارسيل أوفولس (M.Ophuls) الذي شكّك بكل الأفكار السائدة بين الفرنسيين، ورضاهم تجاه تصرّف بعضهم في أثناء الاحتلال النازي.

في الجهة المقابلة من المحيط الأطلسي، كانت ثورة التصوير بالمعدات الخفيفة تشهد أيضاً تقدماً مستمراً. ففي كندا، ومنذ نهايات الخمسينيات، وعلى مدى سنوات عدة، قدّمت **المؤسسة الوطنية للسينما** (*Office National du Film /National Film Board*)، سواء من الجهة الناطقة بالإنجليزية أم بالفرنسية، إسهاماً تجديدياً فاعلاً في تاريخ السينما الوثائقية، وذلك عبر إنتاج متنوع، غالباً ما جاء مرتبطاً بظواهر اجتماعية أو سياسية. بعض الأمثلة: عام 1959، وتحت مسمّى Candid Eye[١]، صوّر تيرنس ماكارتني فيلغيت (T.MacCartney-Filgate) فيلم *The Back Breaking Leaf* (**الورقة التي تقصم الظهر**) حول عمّال صناعة التبغ؛ وعام 1961، كرّس وولف كونينغ، وورمان كرويتور ومارسيل كاربيير فيلماً للمغني الشاب بول أنكا، حمل عنواناً ساخراً اقتُبس من إحدى أغانيه الناجحة: *Lonely Boy*. وكان إرهاصاً لموجة الوثائقيات، الدعائية إلى حد ما، حول المغنّين وفرق موسيقا البوب. في العام التالي، صوّر أرتور لاموت (A.Lamothe) فيلم **حطابو مانوان**[٢] (*les Bûcherons de la Manouane*)، ثم وفي العام نفسه، وفي وقت كانت فيه كيبيك تناضل للدفاع عن هويتها، صوّر بيير بيرّو (P.Perrault)، مع ميشيل برو، فيلم **من أجل الأجيال القادمة** (*Pour la Suite du Monde*)، رصد يوميات الفلاحين، صيادي الأسماك من الناطقين بالفرنسية في جزيرة الكودر، على نهر سان لوران في كيبيك. شكّل هذا الفيلم نقطة البداية لمجموعة من الأعمال الفريدة من نوعها، ستلقى استمراريتها خصوصاً مع أفلام مثل **سلطان النهار** (*Règne du jour, 1967*)، و**أكادي أكادي** (1971)، إلخ. بدوره، أنجز السينمائي الوثائقي الأمريكي جورج ستوني (G.C.Stoney)، الذي زار كندا من أجل برنامج

---

(١) انظر **موسوعة سينما البلدان – كندا.**

(٢)Manouane، وتحولت إلى Manawan، محمية للسكان الهنود الأصليين في كندا.

Challenge for Change، فيلم *You Are on Indian Land* (**أنت على أرض هندية**، 1969)، وفيه إدانة للاستلاب الذي وقعت ضحيته قبيلة من هنود الموهاوك. ولاقت إنتاجات الـ ONF الشهرة في المهرجانات لكنها عانت، مع استثناءات قليلة، من توزيع محدود للغاية.

أما في الولايات المتحدة، فقد اكتشف المواطن الأمريكي، وهنا عبر التلفاز، نوعاً جديداً من السينما الوثائقية، مع فيلم *Primary*، عام 1960. كتبه وأخرجه روبرت درو (R.Drew) لصالح مجموعة « تايم لايف» (*Time-Life*) الإعلامية، فيلم عكس وقائع المنافسة ضمن صفوف الحزب الديموقراطي، بين السيناتور هيوبرت همفري والسيناتور جون.ف. كندي، وكلاهما كان مرشحاً للرئاسة. أراد روبرت درو تنويع وجهات النظر، فجنّد كل من ريتشارد ليكوك (R.Leacock)، ت. ماكارتني- فيلغيت، أ.ميزلز (A.Maysles)، د.أ.بينيبيكر (D.A.Pennebaker)، بحيث جرت ملاحقة المرشحَين: سيارات، شوارع، مخارج المعامل، أياد ممتدة للمصافحة، خطابات، أي باختصار الروتين المعتاد للسياسي في أثناء الحملة الانتخابية. ونتوقف مع مشهد فريد من هذا الفيلم تمثّل في حركة المصاحَبة (الترافلينغ) للكاميرا، التي يكاد ميزلز يحملها بأطراف أصابعه، وهي تلاحق كندي مذ يغادر سيارته، مجتازاً مدخل المبنى حيث ينعقد المؤتمر الديموقراطي، وصولاً إلى المنصة حيث سيلقي كلمته. هذا المقطع ترك انطباعاً قوياً. أهو أسلوب جديد للسينما صُمّم من أجل نوع جديد من رجال السياسة؟ الموقف النقدي الصريح جاء بعد وقت طويل على لسان ليكوك، أحد كاتبَي السيناريو: «تسألونني عن *Primary*، حسن، لم أصادف أي مشكلة، باستثناء رقابة شاملة وقاطعة واجهتها منذ البداية... كنت أريد إظهار الماكينة السياسية وهي في خضمّ عملها، لكننا لا نرى سوى المظاهر العامة... لم يستطع أحد على الإطلاق تصوير ذلك، ولن يستطيع بوجود هذا النظام القائم حالياً». ومما له دلالته أن مجموعة *Time-Life* وزعت نسخاً مختلفة للفيلم: بمدّة 26 و45 وكذلك 55 دقيقة. وفيما بعد سيحاول ليكوك أن يعكس الحياة اليومية في العمق الأمريكي، ولن تكون مهمته سهلة دوماً: أسرة بخمسة توائم (*Happy Mother’s Day*)، أو مؤتمر لرجال الشرطة (*Chiefs*).

من الواضح أن الحياة اليومية للإنسان العادي لا تُسوَّق في أوساط أصحاب القرار بالسهولة التي تسوّق بها حياة المشاهير: بينيبيكر صوّر **جين فوندا** (1963)، ثم بوب ديلان وجون بيز (*Don't Look Back* ,1966)؛ ألبرت وديفيد ميزلز تناولا فريق البيتلز (*What's Happening* ,1946) ثم الرولينغ ستونز (*Gimme Shelter* ,1970). وقد حدث ما هو أكثر غرابة عام 1967، حين تابع الأخوان ميزلز فريقاً من بائعي الأناجيل، من بوسطن وحتى فلوريدا، وجسّدا ذلك في فيلم **بيّاع** (Salesman). هذه الرحلة إلى أمريكا السفلى، سببت إزعاجاً كبيراً، ولم تُعرض على شاشة التلفاز إلا بعد ثلاثين عاماً من إنجازها! عام 1967 أيضاً حقق فريدريك وايزمان (F.Wiseman) فيلمه الأول، *Titicut Follies*، الذي صوّره في سجن للمرضى العقليين في ولاية ماساشوسيتس. هذا الفيلم، الذي منعته الرقابة ما يزيد عن عشرين عاماً، وغدا موضوع قضية مدويّة، شكّل بداية مسيرة سينمائية فريدة، تطورت بصورة خاصة مع شبكة PBS التلفزيونية العامة. وتميزت أفلام وايزمان، التي كانت تخلو من أي تعليق، بأنها تعمّقت في استكشاف الحياة اليومية لمؤسسات أو أماكن تعجّ فيها الحياة الاجتماعية: مدرسة، مستشفى، ثكنة، قسم شرطة، محكمة، سوق ضخمة، وكالة لشؤون عارضات الأزياء، منتجع للتزلج، إلخ. وقد أجاد وايزمان استخدام مهاراته الاستقصائية خارج حدود بلاده أيضاً: في فرنسا على سبيل المثال، مع فيلم **المسرح الوطني الفرنسي** (*la Comédie Française* ,1996).

كان ريمون دوباردون (R.Depardon) مصوراً فوتوغرافياً قبل أن ينتقل إلى الإخراج السينمائي، ويحتل مكانة خاصة في السينما الوثائقية الفرنسية. صوّر عام 1974 المرشّح ڤاليري جيسكار ديستان في أثناء الحملة الانتخابية الرئاسية. وقد جرى «تجميد» نشر هذا الفيلم لسنوات، بناء على رغبة من أوصى به وموّله، ولم يُعرض جماهيرياً سوى عام 2002. اليوم بات يُعرف بعنوان 1974، **جزء من حملة**[١]، ويشكل شهادة فذّة عن فرنسا السبعينات كما تُرى

(١)عنوانه الأصلي كان *50, 82 %* وهي نسبة الأصوات التي نالها الرئيس الجديد ديستان.

من أعلى، شهادة يصعب عدم مقارنتها مع فيلم *Primary*. وقد أخذ دوباردون يوسّع عمله كمصور صحافي فوتوغرافي مع **رقم صفر** (1980)، ثم **مراسلون صحفيون** (*Reporters*, 1981)، وسرعان ما راح يستكشف موضوعات أخرى، منها (شأن عدد من السينمائيين الآخرين)، مكان لعلاج الأمراض النفسية مع **سان كليمانتي** (*San Clemente*) الذي صوّره في البندقية (1982). وسوف ينجز أكثر أفلامه تأثيراً حين قارب عالم القضاء، كما في **جرم مشهود** (*Délits Flagrants*, 1994) على سبيل المثال، ولمّا عاد فيما بعد إلى عالم طفولته في الريف، مع سلسلة **مظاهر قروية** (*Profils Paysants*)، التي بدأها في التسعينيات.

الوثائقي والسياسة: صحيح أن الستينات كانت سنوات موسيقا البوب، لكنها أيضاً كانت سنيّ السينما الملتزمة، حتى النضالية، التي شجّعتها التقنيات الخفيفة، فلقد شهد هذا العقد العديد من الأزمات الدولية (كوبا، برلين وفيما بعد باريس أو براغ)، والتدخل الأمريكي في جنوب شرقي آسيا، والسيرورة طويلة الأمد لاستقلال الدول الأفريقية، إضافة إلى المشكلات الاجتماعية والاحتجاجات الطلابية. هذه كلها شكّلت فرصاً وفيرة استغلتها مجموعة من الأفلام التي صنّفت نفسها ضمن السينما الوثائقية، بطريقة أو بأخرى، وتحت عناوين مختلفة. عام 1959، تمكّن ليونيل روغوزين من تصوير فيلم *Come-back Africa*، خِفْية في جنوب أفريقيا، الرازخة تحت نظام الأبارتايد. **القبر الأخير في ديمبازا** لنانا ماهامو (N.Mahamo) (متوسط الطول، 1973)، الذي صُوِّر هو أيضاً بطريقة سرية، يصف الحياة اليومية في المناطق المخصصة للسود (townships). بعد مدة طويلة، وتحديداً عام 1999، سيتابع أندريه ڤان إن (A.Van In)، بأسلوب مؤثّر، التطور البطيء لعملية إعادة بناء العلاقات الإنسانية في جنوب أفريقيا في فيلمه **لجنة الحقيقة** (*la Commission de la vérité*).

هنالك وثائقي آخر جرى تصويره سراً هو **أكتوبر في باريس** (جاك بانيجيل J.Panijel)، وفيه إدانة للعنف البوليسي الذي مورس في حق متظاهرين

جزائريين في فرنسا عام 1961. ولقد استمر الفيلم الوثائقي في اتخاذ منحى راديكالياً في مختلف أنحاء العالم طوال فترة الستينات. عام 1967 صور يوريس إيڤانس في ڤييتنام الغارقة في الحرب، فيلم **خط العرض** 17، تلاه **الشعب وبنادقه** (*Le people et ses fusils*, 1970). في الوقت نفسه أدان الأمريكي إيميل دو أنطونيو (E.De Antonio)، وبشدة، تدخل الولايات المتحدة في جنوب شرقي آسيا، مع **ڤييتنام، عام الخنزير** (*In the Year of the Pig*). وكان لاتساع رقعة الحرب لتشمل لاوس وكمبوديا، إضافة إلى صور المجازر، خاصة الوثائقي *The Selling of the Pentagon* لبيتر ديڤيس (P.Davies) (1971، وعُرض على قناة CBS التلفزيونية)، دور كبير في تحريك مشاعر الرأي العام الأمريكي. وسيعود ريتي بان (R.Panh) عام 2004 لاستذكار المأساة المخيفة التي عاشتها كامبوديا في إثر حرب السبعينيات، في فيلم S21.

بدورها استحثّت النزاعات الاجتماعية التي اندلعت في الولايات المتحدة نفسها، العديد من الأفلام الوثائقية. على سبيل المثال، روى فيلم *Harlan County*، وأنجزته باربرا كوبل (B.Kopple) بين عامي 1973 و1975 (نال جائزة أوسكار عام 1976)، يوميات إضراب، واجه فيه أرباب العمل عمال المناجم، وأحياناً بطلقات البنادق. أما دور النساء الأمريكيات في عالم العمل (خاصة في المجهود الحربي في الأربعينيات) وفي العمل النقابي، فقد جرت معالجته في *Union Maids* (جولي رايشر *J.Reicher*, 1976)، وكذا في فيلم *The Life and Times of Rosie the Riveter* (كوني فيلد *C.Field*, 1980). وفيما بعد سيكشف روبرت كرامر (R.Kramer) بعض أصدقائه والعديد من الأوهام، على الشاطئ الشرقي، في *Route One/USA* (1989). ومن ينظر إلى العقود الأخيرة من القرن العشرين في الولايات المتحدة، فسيلاحظ المكانة الخاصة التي احتلّها فيلم فريد من نوعه هو *Following Sean* (2006) لرالف أرليك (R.Arlyck)، فيلم يتابع تطور شخصية فتى وُلد في أسرة من دعاة **السلام والحب** « *Peace and Love*»[١] ، منذ طفولته المبكرة إلى حين بلوغه سن الشباب.

---

(١) حركة شبابية ظهرت في الستينات تناهض الحروب وتدعو إلى التحرر الجنسي.

كان لأمريكا اللاتينية هي الأخرى حضورها اللافت. جاء **ساعة الجمر** (*La hora de los hornos*, 1968[١])، للأرجنتيني فرناندو سولاناس (*F.Solanas*) بمنزلة بحث في الثقافة الثورية. فيما خصّص التشيلي باتريزيو غوزمان (P.Gusman)، وكان التجأ إلى كوبا بعد الانقلاب العسكري الذي أطاح بالرئيس أليندي، سلسلة من أربعة أفلام لتوضيح ما جرى بعنوان **معركة التشيلي** (1973-1936). وفي فرنسا، صوّر كريس ماركر إضراباً في معمل «رودياسيستا» في مدينة بيزانصون (**إلى لقاء قريب، آمل ذلك!** 1967,)، ثم احتلال معمل «ليب» عام 1974، وقد استثمر كريستيان روو (C.Rouaud) بعض تلك الوثائق في فيلمه **عمّال ليب، الخيال يتسلم القيادة** (2006). وأثمرت أزمة أيار / مايو 1968 فيلماً قصيراً، كان عبارة عن بكرة مدتها عشر دقائق، صورها طلاب المعهد العالي للدراسات السينمائية (IDHEC)، وفيه نرى عاملة تصرخ بؤسها على بوابة المصنع: **العودة إلى العمل في مصنع ووندر**، وثيقة أُدرجت ضمن تحقيق لاحق أنجزه هرفيه لورو (H.Leroux) في فيلم **عودة إلى العمل** (*Reprise*, 1997). عام 1974 تابع فيليب أوديكيه (P.Haudiquet) مقاومة الفلاحين مع Gardarem Lo Larzac[٢]. فيما أقدم رونيه ڤوتييه (R.Vautier) على مساءلة الرئيس جيسكار ديستان في **عندما كنت تتحدث يا ڤاليري!** (*Quand tu disais, Valéry*, 1975)، وفيما بعد، صَوّر مواطنان آخران من منطقة بروتانيا، هما نيكول وفيليكس لوغاريك (N&F.Le Garrec)، النضال في وجه بناء محطة نووية، مع **بلوغوف، الحجارة في وجه البنادق** (1980). وفي عام 1978 صوّر جيرار مورديّا (G.Mordillat)

---

(١) من المفيد أن نذكر العنوان الأصلي كاملاً، مع الإشارة إلى أن الفيلم كتبه وأخرجه الثنائي فرناندو سولاناس وأوكتاڤيو غيتينو (O.Getino):

La hora de los hornos: Notas y testimonies sobre el neocolonialismo, la violencia y la liberation. وبلغت مدّته 260 دقيقة، وعُدَّ رمزاً للسينما الثورية آنذاك، ونال العديد من الجوائز العالمية.

(٢) تركزت هذه المقاومة على رفض توسع معسكر للجيش الفرنسي في منطقة اللارزاك جنوبي فرنسا.

ونيكولا فيليبير (N.Philibert) فيلم **صوت معلّمه** (*la Voix de son maître*)، سلسلة من السّير الشخصية لكبار الصناعيين. ولم يلق هذا الفيلم طريقه للعرض على شاشة التلفزيون الفرنسي إلا عام 1991. أحداث لبنان المأساوية تناولتها جوسلين صعب، كما في **رسالة من بيروت** (1978) على سبيل المثال. وفي فيلم **المحرقة** (1985)، بيّن كلود لانزمان الآليات الداخلية لـ «الحل النهائي» والإبادة المبيّتة لليهود على يد النازيين في أثناء الحرب العالمية الثانية. في اليابان، تابع شينسوكي أوغاوا (S.Ogawa) نضال مجموعة من الفلاحين ضد إنشاء مطار، في **ذات صيف في ناريتا** (1968). فيما فضح نورياكي تسوشيموتو (N.Tsuchimoto) تسمّم طائفة من صيادي الأسماك بالزئبق في **داء ميناماتا** (1971). وأُنجز في الهند فيلم ذو موضوع مماثل بعنوان *Bhopal: the Genocide* (**بهوبال: المجزرة**، 1986) لتابان بوس (T.Bose)، حصد الجوائز لكنه مُنِع من العرض!

ظل الوثائقي ذو الصبغة الإثنوغرافية حاضراً على الساحة. يشهد على ذلك الأوستراليان بوب كونولي (B.Connolly) وروبن أندرسون (R.Anderson)، مع ثلاثية رائعة صُوّرت على امتداد نحو عشر سنوات في غينيا الجديدة: (*First Contact*, 1983)، (*Joe Leahy's Neighbours*, 1988)، (*Black Harvest*, 1992). وثمة ظاهرة أثارت الانتباه، تمثلت في مرور سينمائيي الفيلم الروائي مروراً عابراً بالوثائقي، مع القليل من الحماس. عام 1969، صور لوي مال في الهند فيلم **كالكوتا**، ثم عام 1974 في باريس، **ساحة الجمهورية**؛ في حين استكشف العمق الأمريكي مع (*God's Country*, 1986). وعاد راؤول بيك (R.Peck) إلى حقبة مأساوية من أيام التحرر من الاستعمار: **لومومبا، موت رسول** (1991). فيما سلّط سبايك لي (S.Lee) الضوء نحو الهجوم العنصري ضد كنيسة في بيرمينغهام (ولاية ألاباما)، عام 1964، في و (*Four Little Girls*, 1997).

تنوع الإشكاليات: كيف تبدو **«المسألة الوثائقية»** عند منعطف القرنين العشرين والحادي والعشرين؟ من السهل ملاحظة تنوّع أماكن العروض: إلى جانب صالات السينما جاءت أماكن وأدوات الملتيميديا: التلفاز، الذي راحت (الإنترنت) ينوب عنه شيئاً فشيئاً، يضاعف عدد أقنيته ويزيد في تخصّصها. كما

صار الوصول إلى الفيلم يمرّ عبر قناة المهرجانات وأقراص الـ DVD. وفي ميدان الإنتاج، تحسّن أداء التجهيزات التقنية (معدات التصوير والتسجيل الصوتي والمونتاج) وخَفّ وزنها، خصوصاً مع ظهور التقانات الرقمية. كما تنوعت الجهات التي تقدّم التمويل والإنتاجات المشتركة، واتخذت طابعاً دولياً. في المقلب الآخر، باتت هذه الجهات تختص بالنشر والتمويل، وتفرض في أغلب الأحيان شروطاً ومتطلبات قد تحدّ من حرية المبادرة لدى مبدعي الأفلام. مثال لافت حول هذه الحرية قدمه فيلم التخرج لأنتوني كوردييه (A.Cordier)، **جميل مثل شاحنة** (1999)، استحضر فيه حياة أسرته العمّالية، عند تخرجه من الـ FEMIS[١].

لوحظ تنوّعٌ في الإنتاج والفورمات والحوامل، تنوع في فئات الجمهور المستهدَف، تنوع في الأساليب. لاحظنا كذلك تقلّص الحد الفاصل بين الروائي والتسجيلي إن لم نقل غيابه كلياً. في المملكة المتحدة، بات إنتاج الفيلم الوثائقي موطن قوة لمؤسسات التلفزة الضخمة، BBC-TV، والقناة 4 وGranada TV. وفي هذه المؤسسات، استطاع العديد من المخرجين، وبسهولة، إنجاز أفلام وثائقية وروائية. تلك على سبيل المثال كانت حال باڤل باوليكوڤسكي (P.Pawlikowski)، من الجيل الجديد، مع (*Twokers*, 1999)، وكيڤن ماكدونالد مع (*Touching the Void*, 2003)، ومايكل وينترباتم (M.Winterbottom) مع (*The Road to Guantanamo*, 2006)، وسواها.

لم ينقطع حضور الوثائقي الموجّه للجمهور العريض. ففي فرنسا، احتلت أفلام جاك بيران (J.Perrin) مكانة لافتة، بطابعها المتأنّق، حتى بظُرْفها: Microcosmos (1997)، **السرب المهاجر** (2001)، **المحيطات** (2010). يجدر كذلك تقدير أفلام مثل **مسيرة الإمبراطور** لجاك جاكيه (*J.Jacquet*, 2004)، وHome ليان أرتو- برتران (*Y.Arthus-Bertrand*, 2009)، و**متلازمة التايتانيك** لنيكولا أولو (*N.Hulot*, 2009).

---

(١) الحروف الأولى من الاسم القديم لما بات اليوم «المدرسة العليا لمهن الصوت والصورة»، وهي كلية حكومية تابعة لوزارة الثقافة والمركز الوطني للسينما، تأسست عام 1986 استمراراً لما كان يُعرف بالمعهد العالي للدراسات السينمائية IDHEC.

لا شك في أن الرصد الصَبور والتفخيمي للحياة اليومية، هو مقدمة مهمّة لإنتاج أعمال باهرة، بعيداً عن الأنماط الدارجة. رأينا تأكيد ذلك في سويسرا على سبيل المثال، مع **موت الجد** (*1978, la Mort du grand-père*) لجاكلين ڤوڤ (J.Veuve)؛ أو أيضاً مع **العين فوق البئر** (1988, *l'Oeil au-dessus du puits*) الذي صوره ڤان دير كوكن (Van der Keuken) في كيرالا[١]. وتابعت كلير سيمون (C.Simon) بدورها يوميات معمل صغير، بيُسرها وعسرها، مع **مهما كان الثمن** (1995, *Coûte que coûte*). ولتناول الصعوبات التي تواجه مسألة «تنظيم الأسرة»، لم تتردد في الالتفاف عبر الروائي: **مكاتب الرب** (2008). أما أنييس ڤاردا، المخرجة التي لا تعرف الكلل، فاتجهت نحو استقصاء مسألة الفقر في فرنسا مع **اللقّاطون واللقّاطة**[٢] (2000, *Les Glaneurs et la glaneuse*). فيما سجّل نيكولا فيليبير (N.Philibert) وقائع الحياة في مصح للأمراض النفسية، مع **أقل ما يمكن** (1996, *la Moindre des choses*)، قبل أن ينال نجاحاً جماهيرياً كبيراً مع **الكينونة والمُلْك** (2003, *Étre et Avoir* [٣])، وفيه يسلط الضوء على مدرسة ريفية صغيرة. أما دوني جيربران (D.Gheerbrant) فيصور صراع عدد من الأطفال مع مرض السرطان في أحد المستشفيات: **الحياة فسيحة ومليئة بالمخاطر** (1994) وفيما بعد **الجمهورية مارسيليا** (2009, *la République Marseille*).

كذلك لاحظنا ديمومة الفيلم الوثائقي الشاهد على العنف، والفاضح له. أكد ذلك فيلم مارسيل أوفولس (M.Ophuls) **زمام المبادرة** (1994, *Veillée d'Armes*)، الذي صوّره في ساراييڤو. وكذلك **المتّهم المثالي** (*Un Coupable idéal*، جان كزاڤييه دوليستراد 2002, *J.X. de Lestrade*)، وهو إدانة صارخة لـ «العنصرية المألوفة»، وقد تُوّج بجائزة أوسكار. وجاء فيلم **العبقرية السويسرية** (2004, *la Génie helvétique*)، للسويسري جان ستيفان برون (J-S.Bron)، تأمّلاً في

---

(١) Kérala مقاطعة في جنوبي الهند.

(٢) من يلتقط بقايا السنابل الساقطة على الأرض بعد الحصاد، أو يجمع بقايا الطعام من حاويات الزبالة أو من الأسواق بعد أن تغلق.

(٣) "Être et Avoir"، فعل الكون وفعل الملْك، الفعلان المساعدان في تصريف أفعال اللغة الفرنسية.

«ما اعتدناه في هذه الديموقراطية»، تأمّل سيتابعه في وثائقي من نوع جديد، صوّره في الولايات المتحدة، **كليفلاند ضد وول ستريت** (2010). وعام 2010 أيضاً، قدّم رونو باريل (R.Barrel) وفلوران دو لا توليه (F.de la Tullaye)، فيلم *Benda Bilili*، يوميات أخّاذة ومؤثرة لمجموعة من الموسيقيين المعوّقين من كينشاسا، دام تصويرها خمس سنوات. ولا ننسى وجود سينما وثائقية تعليمية، لا تخلو في معظمها من الإبداع: مثل المجموعات الرائعة بعنوان **فنون العمارة** (ر. كوبان R.Copans / س. نيومان S.Neuman) أو **ألوان** (أ. جوبير A.Jaubert). وكذلك الأفلام التاريخية التي أنتجتها الشبكة التلفزيونية العامّة PBS بعنوان **الحرب** *The War* من إخراج كن بورنز (K.Burns)، على سبيل المثال.

عام 1989، هبط علينا فيلم **أنا وروجر** *Roger and* Me، وفيه رأينا قادماً جديداً، يدعى مايكل مور (M.Moor)، يفضح تقهقر الصناعة في الولايات المتحدة، وخاصة في مدينة فلينت، مهد شركة **جنرال موتورز**(١). يخلط مور في فيلمه هذا بين التحقيق بضمير المتكلم، يغلّفه بثوب من السذاجة، والاستفزاز المدروس جيداً مع استخدام، بعيد عن السراط المألوف، لوثائق لملمها من مصادر شتى. وهكذا حصد فيلمه نجاحاً عالمياً باهراً، حتى إن شركة الأخوة وورنر [وورنر بروس] نفسها هي التي وزّعته! وتتالت النجاحات: *Bowling for Columbine* (أوسكار 2003)؛ **فهرنهايت 9/11** (السعفة الذهبية في كان 2005). وشكّلت نجاحات مور تلك دافعاً لظهور إنتاج تمحور حول تناول الحياة اليومية، وموضوع الاستهلاك على وجه الخصوص: *Super Size Me* (مورغان سبورلوك *M.Spurlock*, 2004)، *Mondovino* (جوناثان نوسيتر *J.Nossite*, 2004). أو، وبنبرة أكثر رصانة، **كابوس داروين** (هوبيرت زاوبر *H.Sauper*, 2004)، و**العالم كما تراها مونسانتو**(٢) (ماري مونيك روبن *M-M.Robin*, 2008).

---

(١) العملاق الأمريكي لصناعة السيارات.

(٢) ومونساتو (Monsanto) هذه هي إحدى أكبر الشركات متعددة الجنسيات المصنّعة للمواد الزراعية: المبيدات الحشرية، الهرمونات المستخدمة في تسمين الحيوانات، وبذور فول الصويا المعدلة جينياً وما شابه ذلك. وهي في مجملها سموم سببت في انتشار كثير من الأوبئة والسرطانات.

وعلى النقيض من هذه الأفلام «المنفتحة»، ثمة إنتاج تمحور حول الأمور الشخصية، بل قل الحميمية، وهو بدوره، وبين المزاح والجد، يصنّف نفسه ضمن الوثائقي. بعض هذا الإنتاج يعود لسينمائيين معروفين: مثل **عطلات مطوّلة** (2000)، وفيه سخّر ڤان دير كوكن آخر ما تبقّى له من قوة لآخر أعماله. وكذلك ألان كاڤالييه (A.Cavalier)، بعد أن اشتغل في «إنتاجات صغرى» تمثلت في سلسلة **لوحات** عن نساء فنانات أنجزها لصالح التلفزيون الفرنسي، حين انتقل إلى عالم السيرة الذاتية، الصادقة والحميمية، مع **صانع الفيلم** (*le Filmeur*, 2006)، تبعه **إيرين** (2009)، وهما عملان يحملان شكلين من أشكال التأمّل حول الموت: موت المرأة الحبيبة، وموته هو نفسه. رأينا أيضاً دفقاً من المشاعر الصادقة عندما استذكرت الفنانة ساندرين بونّير (S.Bonnaire) حال شقيقتها المأساوية، مع **اسمها سابين** (2007). وعام 1982، عرفت أنييس ڤاردا كيف تستحضر مصائر متنوعة، بينها مصائر جيرانها ومصيرها هي، في فيلمها الأخاذ **أوليس** (1982)، عمل ستتردد أصداؤه فيما بعد في **شواطئ أنييس** (2008). أما صوفي كال (S.Calle) فقد روت عام 1994، وبحس لا يخلو من الظرافة، رحلتها عبر أمريكا في *No Sex Last Night*، رحلة سنلتقيها، عبر أسلوب عرف كيف يجعل الإحساس يتقدم على الحكاية، في **سأذهب لأنام في هوليوود** (2008) لأنطوان دو ماكسيمي (A de Maximy)، وهو استكشاف للعمق الأمريكي، سيكمّله (*Interview Project*, 2009)، الذي ابتدعه ديڤيد لينش (D.Lynch) ونُشر على الشابكة.

مع بداية القرن الحادي والعشرين لم يعد هنالك جمهور سينمائي **واحد** بل **عدة** فئات من الجماهير، تتفاوت بشرائحها العمرية، بأوساطها الاجتماعية، بمستوياتها الثقافية، بقناعاتها الأخلاقية والسياسية أو الدينية. جماهير تتوازعها أيضاً المهرجانات المتخصصة. كل ميادين التجربة الإنسانية تظل مفتوحة أمام الفيلم الوثائقي، والباقي ستتكفل به الأنماط الرائجة (الموضة) و«روح العصر».

السينما الإيروتيكية (Érotique):

تصطدم الإيروتيكية في السينما بتعريفها نفسه، وذلك لكثرة تبدّل التأويلات، تبعاً لما ترتئيه الأزمان والنظريات حول الحياة الجنسية عند الإنسان. الصعوبة الرئيسة، التي لا تستوقف إلا الجاهل، تتركز حول تحديد موقع الإيروتيكية، بين الحب (الذي يقال إنه المدخل الحتمي إليها) والبورنوغرافيا (التي يقال إنها جحيمها، لا بل إنكار لها). ولعل هذا ما أراد أن يقوله، عام 1991، د. سوڤاجيه و م. سينو في مؤلفهما الذي يحمل العنوان نفسه: «**الإيروتيكية والبورنوغرافيا، الخيال والواقع [...]** لا شيء على ما يبدو يوجب فصل هاتين اللحظتين من لحظات السلوك الجنسي، طالما أنهما يشكلان بالفعل خاصيّة من خواص الانسان: وقت التخيّل، الحلم، الرغبة؛ ووقت تحقيق، الفعل، اللذة.» وبما أنها فن الصورة، فإن السينما ذات الاستثمار العام تنتمي بامتياز إلى عالم التخيّل. وهكذا ننال رضا مناصري الإيروتيكية «الحميدة» التي تعتمد الإيحاء، أما السيئة فتتحول إلى فجور ما إن ينكشف العضو التناسلي بشكله الطبيعي. وهذه وجهة نظر وقتية بالضرورة، طالما أن عتبة المحظور تنحسر بسرعة فائقة مع الزمن. عام 1896، استخدمت تعابير مثل «حيوانية، مقززة»، لوصف مجرد قبلة، كانت موضوع فيلم يحمل الاسم نفسه (*The Kiss*)[١].

ثمة عقبة أخرى تتمثل في تعدد الممارسات الجنسية، ضمن حضارة سمعية بصرية لا تزال متأثرة بالعديد من التابوهات بالغة التنوع، يعود بعضها إلى آلاف السنين. فمثلاً، حَرّم قانون هيس[٢] إظهار السرّة لأسباب غامضة، هذا في حين

---

(١) فيلم مدّته دقيقة واحدة يصوّر قبلة بين رجل وامرأة. أخرجه ويليام هايس (W.Heise).

(٢) قانون هيس Hays أو قانون الإنتاج السينمائي Motion Picture Production Code، هو قانون رقابي يحكم إنتاج الأفلام السينمائية، وضعه السيناتور ويليام هيس، وكان رئيساً

تعرض السينما اليابانية شتى أشكال السادية والمازوخية، ولا تسمح على الإطلاق بإظهار أصغر شعرة من شعر العانة. أما مدارس دول الشمال فتبدو متسامحة فيما يخص الجنس، لكنها تظل متيقظة بخصوص العنف، فيما تتبع إسبانيا ممارسات معاكسة، إلخ. تتغير السماحية مع الزمان وكذا المكان: قُبِلت لقطة عري كامل عند ميلييس (**الحوض** *le Tub*, 1897)، في حين اقتُطعت لمحة للممثلة أرليتي تحت الدوش، بعد ذلك باثنين وأربعين عاماً (**ويشرق النهار**، مارسيل كارنيه، 1939).

واقع الأمر أن حركة انفتاح الرقابة، شأنها شأن ارتفاع حرارة الأرض، ليست مستمرة ومستقيمة، بل متأرجحة. تتناوب فترات التسامح مع توقفات مفاجئة، لكن المنحى العام يظل مع ذلك متصاعداً.

الأسلحة الأولى: لم يسجل الفيلم الإيروتيكي حضوره كنوع سينمائي رافق ولادة السينما، على النقيض من البورلسك والويسترن أو الفيلم التاريخي. وبرغم ذلك، ومنذ البداية، توزعت الإيروتيكية على كل أشكال الإلهام، وتركت تأثيرها عليها واستثمرتها كلما لاحت لها الفرصة. ثمة استثناء: السينما البورنوغرافية التي ظهرت مباشرة، وبذروة فجاجتها، لكن بسريّة مطلقة. عدا ذلك، ومثل رعشة الولادة، فإن اللفتات الماجنة أو الإباحية لأوائل السينمائيين، والعديد من لقطات «نوم العروس» في بدايات الفيلم الصامت، لم تكن أكثر من مجرد نظرات تلصّص ليس إلا. مبادرات منعزلة لم تشهد استمرارية تذكر، وانتهى مفعولها ما إن ازداد طول الفيلم، وظهرت سيناريوهات حقيقية، وبدأ تسلّط الرقابة. لكن لا بد من عدِّ ذلك النسغ الأصل بمنزلة الرحم الذي وُلدت منه كل التنويعات اللاحقة، عندما نتذكر كيف حلّ ما هو مثير جنسياً (السكسي) محل الماجن، بعد ذلك بأكثر من نصف قرن، قبل أن يترك مكانه للإيروتيكي، وانتهى الأمر بهذا الأخير إلى ملامسة البورنوغرافي في مسار أشبه بحلقة كبيرة.

لجمعية موزعي ومنتجي الأفلام السينمائية، وجرى تطبيقه بين 1930 و 1966، وقد صاغه رجلا دين، عام 1929.

يمكن القول إن فترة الصامت عاشت انفتاحاً لا بأس به. صحيح أن عصْبة المتزمتين استطاعت فرض الرقابة على فيلم **رقصة فاطمة** (1896) عبر تحزيز شريط الفيلم بجروح شبكية الشكل، لكن ماك سينيت فرض **المستحمات الفاتنات** (*Bathing Beauties*) (محتشمات لكنهن عفريتات)، اللاتي أعدن بعض الانتعاش إلى كوميديات من نوع البورلسك كانت في آخر زخمها. الشكل الأكثر وضوحاً جاء في الأفلام التاريخية ذات الإنتاج الضخم، التي سمحت بمشاهد إيروتيكية فاضحة: فتيات من الكومبارس عاريات ضمن الاستعراض الكبير في فيلم **بن هور** *Ben-Hur* (فريد نيبلو *F.Niblo* ,1926)، وعلى وجه الخصوص في أعمال سيسيل دوميل، الذي كان يضع يداً فوق الإنجيل والأخرى على صندوق شباك التذاكر، ولا يتوانى عن تقديم مشهد الاستحمام الشهير للممثلة كلوديت كولبير (حيث نلمح أحد نهديها) وكذلك مشهد تعذيب المسيحيات الفاتنات، وهن عاريات إلا من تشكيلة من الأزهار، طعمة للتماسيح ولقرد شبق (**علامة الصليب**، 1932).

وقد شهدت تلك الفترة على وجه الخصوص بروز مخرج فضائحي بكل معنى الكلمة، هو إيريش ڤون شتروهايم، صاغ مواقف من التمائمية الجنسية (fétichisme) لأجل فيلمه **مارش العرس** وسهراته الصاخبة (1927)، أو الممثلة غلوريا سوانسون وهي تفقد سروالها الداخلي لحظة مرور الأمير، قبل أن ينالها سوط الملكة في فيلم **الملكة كيلي** (*Queen Kelly* ,1928). كان شتروهايم أول من وضع النزعة الطبيعية المهووسة في خدمة ميول جنسية مثيرة، حين لجأ إلى الرمز ليعوّض عن استحالة العرض الصريح.

علاوة على ذلك، تجدر الإشارة إلى لقطات العري التام الأولى، بوصفها واحدة من العلامات التاريخية، خصوصاً لقطة أنيت كيلرمان في الحمّام في فيلم **فتاة الآلهة** (هربرت برينون *H.Brenon* ,*1916*). والمشاهد الخاطفة لعاريات ينسدل شعرهن الكثيف ليغطي عوراتهن، مشاهد تجد مسوّغاتها ضمن سياقات طبيعية أو إكزوتية، وهذه بلا أدنى شك من الحجج الأكثر تواتراً للسينما الإيروتيكية.

زمن الشعراء... عام 1920، أكد أندريه بروتون أن «الفن الوحيد الذي يرقى إلى مستوى الإنسان هو الفن الإيروتيكي» في الوقت الذي وُلدت فيه السوريالية، حاملة إسهامها السينمائي، عبر أعمال حطّمت معايير الذوق الرفيع السائدة. أفلام قصيرة أثارت الفضائح، حيث لا خجل أمام الفعل الجنسي ورمزيته (**الصدَفة والقسيس** *la Coquille et le clergyman*، جيرمين دولاك *G.Dulac* ,1928). ثم المداعبة المثيرة لنهدي سيمون ماروي ومؤخرتها العارية في **كلب أندلسي** (لويس بونويل وسلڤادور دالي، 1928) وأخيراً، التمائمية الجنسية المهتاجة في **العصر الذهبي** (بونويل، 1930)، الذي استلهم نهايته من رواية الماركيز دوساد **أيام سودوم المئة والعشرون**.

إلى هذه المدرسة كان ينتمي مخرج شاب هو رونيه كلير، عرض فيلمه **الاستراحة** (*l'Entract* ,1924) بعض اللمحات المثيرة؛ وإليها ينتمي على وجه الخصوص جان ڤيغو، الذي أكثر من لقطات العري ومن حركات انقضاض الكاميرا من علٍ (بلونجيه) نحو فروج راقصات الكرنڤال في **بخصوص نيس** (*À propos de Nice* ,1930). وأغلب الظن أن فيلمه **صفر للسلوك** (*Zéro de conduite* ,1932) هو الذي أظهر أول عضو ذكري في السينما، وسوف يحظر عرضه قطعياً، حاله كحال **العصر الذهبي**.

هنالك أيضاً أعمال قاريت الأفلام البورنوغرافية المحظورة، كان أدو كيرو[١] يشيد بـ«شاعريتها العفوية». كانت عبارة عن أفلام قصيرة، وإنتاجات هامشية كانت في معظمها أقرب إلى مراعاة الآداب الخصوصية، وشهدت توزيعاً يفلت من شبكات التوزيع التجارية التقليدية.

... وديكتاتورية المبجَّلين: في الثلاثينيات أُقرّ قانون هيس[٢] الشهير، الذي ترك عميق الأثر في النفوس، وغدا فيما بعد أشبه بعباءة من الرصاص

---

(١) Adonis Kyrou مخرج وكاتب من أصل يوناني (1923-1985).

(٢) هامش سابق.

سقطت فوق السينما الأمريكية. ثمة فيلم شهير يجْمل حقيقة هذا القانون هو فيلم **النشوة** (*Extase*، غوستاڤ ماشاتي *G. Machaty* ,1932) الذي أظهر هيدي لامار عارية بالكامل، لكن أيضاً (وقلما يُشار إلى ذلك) لقطة مقربة جداً، صريحة ونادرة الوجود في ذلك الحين، لوجهها وهو يعكس تلذذها، في أثناء ممارسة الجنس. لقد جرى اقتطاع أجزاء من هذا الفيلم للسماح بعرضه في الولايات المتحدة (حتى إنه أُحرِقت نسخة منه). لكن دعونا مع ذلك نتروّ ونتجنّب النظر إلى الأمور نظرة سطحية: في نهاية العشرينيات، وأمام وعيد الرقابة المحلية التعسفية، وحتى الرقابة على المستوى الوطني، أعدّت شركات الإنتاج الضخمة دفاعاتها، فأوكلت صياغة قانون حسن سلوك على قياسها تماماً للجمهوري، المتعصب لجمهوريته ومدّعي التحشّم والتديّن، ويل هيس. بحيث غدا هذا القانون أقرب إلى المظلة تحمي الرأسماليين المحتكرين الكبار، في وقت ضاعف فيه هؤلاء من الوسائل والسبل التي توفر لهم إمكان الالتفاف على نص مَنع تقريباً كل مايمت للجنس بصلة. لكن، في واقع الأمر، كانت كل مخالفة لأنظمة الرقابة الذاتية هذه تخضع لأخذ ورد بين الاستديو ولجنة هيس. وصار من المألوف تقديم أربع أو خمس روايات مختلفة للسيناريو الواحد، تكون واحدة منها جريئة أكثر من اللازم، بحيث يقود منعها إلى قبول الأخريات.

كذلك، بات تعدد النسخ أمراً شائعاً. مثال ذلك مشهد الباليه تحت الماء في فيلم **طرزان ورفيقته** (سيدريك غيبُنز *C.Gibbons* ,1934) وفيه نستمتع بحركات الثنائي في أثناء السباحة، حيث نرى جين (تؤدّي دورها هنا ممثلة بديلة عن بطلته مورين أوسوليڤان) عارية تماماً. لكن، هنالك نسخة ثانية مع اللقطة نفسها، للفتاة نفسها، وقد ارتدت سروالها الداخلي فقط، وثالثة باللباس الكامل. كذلك، جرى تصوير ثلاث لقطات مختلفة لمشهد المومس وهي تخلع ثيابها في فيلم **الدكتور جيكل ومستر هايد** (روبن ماموليان *R.Mamoulian* ,1931).

وأظهر المخرجون بدورهم مهارة عالية في ممارسة ما يسمى سياسة «الجزء في سبيل الكل»: اللقطة المشهورة لـ **جيلدا** (تشارلز ڤيدور *C.Vidor* ,1946) وهي تخلع قفازيها مؤحية بمشهد تعرٍ كامل. آخرون، على العكس، استخدموا

أسلوب التراكم: بوسبي بيركلي (B.Berkeley)، ملك الجسد الأنثوي، التقط، في حركات انقضاض من علٍ تبعث على الدوار، مجموعات من **الفتيات**[١] وهنّ يقمن بتشكيلات إيروتيكية تجريدية، تقف الرقابة عاجزة أمامها. حتى إنه يسمح لنفسه بمخالفة القانون بشكل فاضح، حين نرى **الفتيان** في فيلم **الباحثات عن الذهب لعام 1933** (*Gold Diggers of 1933*، إخراج ميرڤن لوروي[٢]) يصطدمون باللباس المعدني لرفيقاتهم، يثقبون أحزمة العفّة تلك باستخدام فتّاحة المعلّبات!

صار الالتفاف على المحظورات فناً قائماً بذاته، يدفع كبار المخرجين إلى استخدام إيروتيكية تتكئ على الإيحاء، ما يضاعف من شدة وقعها. هاهو ذا ألفريد هيتشكوك، كي يلبي شرط الزمن المخصص للقبلة[٣]، يعزز هذا الالتفاف إلى مالا نهاية، إذ يختار التصوير بمشهد وحيد اللقْطة[٤] بالغ الروعة، في فيلم **المقيَّدون** (*Notorious*, 1946)، وإلى عرض ثنائيات من المثليين القتلة (**الحبل**، 1946)، ثم إلى فيلم يقوم بأكمله على «البصبصة» (**النافذة الخلفية**، 1954).

لم لا؟، ففي لعبة القط والفأر، ظل الفأر جيري على الدوام هو صاحب السطوة على القط توم.

في الخمسينيات فرض الفيلم الإيروتيكي نفسه، في النهاية، بصفته نوعاً سينمائياً قائماً بذاته، وحصل ذلك عبر السينما الفرنسية في المقام الأول. بعد انقضاء الأربعينات التي شهدت تشديد الرقابة الأخلاقية، رأينا ازدهار الموضوعات «المثيرة جنسياً» تحت ذرائع شتى، من بينها أسواق النخاسة والدعارة (**تجار الفتيات**، موريس كلوش، 1947؛ **على طول الأرصفة**، ليونيد موغي، 1956).

---

(١) لعل المقصود هنا هو فيلم *Dames*، الذي أخرجه ري إنرايت (R.Enright) وبوسبي بيركلي عام 1934.

(٢) صمّم بوسبي بيركلي وأخرج الفواصل الراقصة فيه. نشير إلى أن هذا العنوان يغطي سلسلة أفلام منها الباحثات عن الذهب لعام 1935 الذي أخرجه بوسبي بيركلي.

(٣) المقصود الزمن الأقصى الذي حدده قانون الرقابة للقبلة على الشاشة.

(٤) هامش سابق.

وكاستمرارية طبيعية، جاءت أفلام السجن (**سجون النساء**، موريس كلوش، 1958) وتلك التي تطرق باب كل مكان يجمع النساء، فتيات الثانويات الداخلية أو فتيات الأدْيرة. وجرى التهليل للكباريه (**الآنسة ستريب- تيز**، بيير فوكو، 1957) وللكوميديا السوقية عموماً، التي برع فيها إيميل كوزينيه معلّماً لا يضاهى.

هذه السلاسل Z [(١)] عديمة الأهمية، المسلوقة كيفما اتفق على أيدي مخرجين مغمورين، لم تلبث أن فتحت السبيل أمام مخرجين معروفين وأمام العديد من **رموز الإثارة الجنسية** (*sex symbols*) الجديدين، تحت عباءة الفيلم التاريخي التي لا تَبْلى: غدت مارتين كارول نجمة هذا النوع بلا منازع مع **عزيزتي كارولين** (ر. بوتييه *R.Potier*, 1950)، ثم **لوكريس بورجيا** (كريستيان جاك، 1952)، وفيه حلّت محل إدڤيج فويير (في نسخة المخرج أبيل غانص، 1935). هنا، أيضاً، جرى امتحان تقلّبات الرقابة: نسخة 1935 كانت أكثر جرأة بما لا يقاس، حيث ظهرت الممثلة فيها عارية تماماً.

بعد ذلك بأربع سنوات، جاءت بريجيت باردو، مع **وخلق الله المرأة** (روجيه ڤاديم *R.Vadim*, 1956)، لتطلق نداء جديداً في سبيل تحرر المرأة وحياتها الجنسية، وتبشر بالانقلاب الكلي الذي ستشهده الستينات.

تسليم الراية: في ظل شعار **السلام والحب** (*Peace and love*)، تنامت المعركة ضد الرقابة: في الولايات المتحدة، كان قانون الرقابة في طور الاحتضار قبل أن يُلغى نهائياً عام 1966، فيما كانت فرنسا مشغولة بالجدال حول ما عُرف بـ «الفضائح» التي أثارتها بعض الأفلام (**امرأة متزوجة** *Une femme mariée*، جان لوك غودار *J-L.Godar*, 1965؛ **الراهبة** *la Religieuse*، جاك ريڤيت *J.Rivette*, 1966). منذ ذلك الحين، صار المخرجون الكبار هم من يثير الفضائح في شتى أنحاء العالم، عام 1961: فيلم **ڤيريديانا** (لويس

---

(١) يقال عن فيلم سينمائي إنه من السلسلة Z إذا كان زهيد التكلفة وذا جودة سينمائية متدنية (سواء على مستوى أداء الممثلين، أم الأخطاء التقنية الفاضحة، وسواء في التصوير أم في المونتاج أم غيرهما من العمليات الفنية، إلخ).

بونويل)؛ 1962: **لوليتا** (ستانلي كوبريك S.Kubrick)؛ 1963: **الصمت** (إنغمار برغمان I.Bergman)؛ 1965: **غراميات شقراء** (ميلوش فورمان M.Forman)؛ 1967: **نظريّة** (*Théorème*، بيير باولو بازوليني P.P. Pasolini).

في الوقت نفسه، ومستظلاً بحكم الاستئناف الذي صدر عن محكمة ولاية نيويورك، الذي أعلن أن العري لا يُعد فعلاً فاحشاً، صنع روس ماير (R.Meyer) فيلمه **السيد تيز الفاسق** (*The Immoral Mr.Teas*) عام 1959. وبات مذهب **العري** (الـ nudie) نوعاً سينمائياً فرعياً مكرّساً حصرياً للجنس ولأثداء ممثلاته الضخمة. ومن تحرّر إلى آخر، راحت هذه الكوميديات المثيرة للسخرية تناوش الحدود المسموح بها، حتى وصل الأمر بفيلم *Vixen!* (ر.ماير، 1968) إلى حد عرض مشهد جماع متكامل.

في موازاة ذلك شهدنا، في الولايات المتحدة، نجاح فيلمي السويدي ڤيلغوت شومان (V.Sjöman)، 491 (1964)، وبالأخص **أنا فضولية** (1967)، وكلاهما مثير إلى أبعد الحدود. هذا النجاح، فتح الباب أمام ثورة لا سابق لها: ثورة السينما البورنوغرافية. وكان أول عمل يُعرض تحت هذه التسمية عام 1969 هو فيلم **أنطولوجيا اللذة** (*A History of the Blue Movie*، ألكس دورنزي A.de Renzy)، وقد جاء ليذكّر بوجود هذا النوع منذ أكثر من نصف قرن. البدايات غير مؤكدة تماماً: هل جاءت مع فيلم *El Satario* (الأرجنتين، ربما عام 1907)؟ أم في **النزل اللذيذ** (*Á la bonne auberge*) (فرنسا، 1908 دون ريب)؟ أم *A Free Ride* (الولايات المتحدة، وهو مؤرَّخ عام 1915)؟ تلك الـ *stag films*[١] كانت عبارة عن أفلام قصيرة، صانعوها في معظم الحالات مجهولو الهوية أو يوقّعون باسم مستعار، تَعرض دون مواربة رؤيةً شبه تسجيلية للممارسات الجنسية، وهي مصَوّرة بأسلوب اللقطة المشهد[٢] الثابتة والقريبة، وفق

(١) أي الأفلام الجنسية القصيرة والصامتة التي كانت تنتج خفية وتعرض سِراً في النصف الأول من القرن العشرين.

(٢) Plan séquence. انظر **النحو السينمائي**.

النمط السائد في تلك الأزمان، وتسودها رتابة شكلية، لا تقطعها سوى مشاهد الجنس المُقحَمة بتفاصيل جسدية فظّة. لكن، كنا نلمح فيها منذ ذلك الحين أثراً للسيناريوهات المتعددة الأنواع: درامية، كوميدية، بورلسك، فانتازيا تاريخية أو إكزوتية، واقتباسات لأعمال معروفة، ثم وفيما بعد، محاكاة ساخرة لأفلام محبوبة جماهيرياً. حتى إننا نجد بينها فيلم رسوم متحركة (*Buried Treasure* ,1925) وينسبه البعض للأخوين فليشر (Fleisher). وأدى ظهور الفورمات الصغيرة (16 و8 مم) لاحقاً إلى تغيير معايير الإنتاج والعرض. كانت هذه المنتجات، في البداية، تتوجه إلى بيوت الدعارة أو إلى الهواة الأثرياء، لكنها بدءاً من الخمسينات صارت توزَّع على نطاق واسع. وتُعدُّ فرنسا، إلى جانب الولايات المتحدة والأرجنتين وكوبا وإسبانيا، من أوائل الدول المنتجة لها. غير أن الانتقال إلى الفيلم الطويل والاستثمار التجاري جرى على أيدي المخرجين الأمريكيين. وقد اشتُهر جيرار داميانو عام 1972 مع فيلم **الحلق العميق** (*Deep Throat*)، تبعه مباشرة **إبليس الآنسة جونز** (*The Devil in Miss Jones* ,1973). وكان الأخوان جيم وأرتي ميتشل قد قدّما، عام 1972، **خلف الباب الأخضر**. هذه الأعمال مجتمعة أرست قواعد مدرسة استلهمت الموجات الجديدة الأوروبية، لجهة السيناريوهات، واستيهامات الأندرغراوند التي اتخذت أحياناً صبغة شاعرية. وفي فرنسا، حيث تنامت الظاهرة بسرعة بدءاً من عام 1973، سيجري إعادة تناول تلك الاستلهامات، الوثائقية منها (**الاستعراض**، جان فرانسوا داڤي، 1975)، والاجتماعية (**المرأة السهلة** *la Bonzesse*، فرانسوا جوفا، 1973)، والدرامية (**لا تنقل لليد الأخرى**، بول ڤيكيالي *P.Vecchiali,* ,1975)، والجمالية (**حكايات مخلة بالآداب**، ڤاليريان بوروڤتشيك *W.Borowczyk* ,1974). وستتنامى على وجه الخصوص الكوميديا الإيروتيكية (**جواهر العائلة**، جان كلود لورو، 1974؛ **العضو الذي يتكلم**، فريديريك لانساك وفرانسيس لوروا، 1975). ظاهرة توسّعت مثل النار في الهشيم، سرعان ما سيضع قانون الأفلام الإباحية (المسمى قانون الـ X)، عام 1975، حداً لها، ويقوّض اندفاعتها، في وقت كانت فيه 65 من أصل 114 صالة مخصصة للعروض الافتتاحية، تعرض أفلاماً بورنوغرافية. وهكذا اختفى

هذا النوع عملياً، منذ الثمانينات، من الصالات، فيما تابع مسيرته على أشرطة الڤيديو وعلى شاشات التلفزة.

إلى أيّ مدى يمكن الذهاب بعيداً؟: إذا أخذنا بثالوث المحرمات الذي اقترحه جيرار لين[(١)] (Cinéma X)، أي «الخطيئة، والمحظور، والتابو»، نلاحظ أن أفلام الأولى استطاعت عملياً الاستمرار، مع تراجع تأثير الكنيسة الكاثوليكية، وأن الثانية، مع الانفتاح التدريجي لأشكال الرقابة، لم تعد ممنوعة سوى عن فئة الأطفال والقاصرين. لكن التابو هو الذي ما برح يواجه الممانعات الأشد. بداية مع تابو المثْلية، وهو موضوع لم يجر تناوله في البدايات إلا كحامل هزلي (مخنثو شابلن، دعابات لوريل وهاردي) أو على شكل شخصيات من الريبرتوار، الخياطون أو مصففو الشعر، الذين يظهِرون سلوكات أقرب إلى سلوكات النساء الطائشات. كانت المثلية محرّمة على الشاشات إلا على شكل تلميحات خجولة، لكنها ما لبثت أن خرقت جدار الصمت، وقد تخلّت عن شكلها الكاريكاتوري، مع التحولات الجذرية التي شهدتها الستينيات. حيث تناولها سينمائيون عظام: جوزيف لوزيه (*The Servant*, 1963)، بازوليني (**نظرية**، 1968)، ڤيسكونتي (**موت في البندقية**، 1970)، إيتيرو سكولا (**يوم خاص**، 1977)، باتريس شيرو (**الرجل المجروح**، 1982). ثم جاءت سنوات الإيدز لتجعلها أخيراً تكرّس حضورها، بصورتها الجنسية الصريحة والكاملة (**الليالي الوحشية**، سيريل كولار *C.Collard*, 1992 أو **فيلاديلفيا**، جوناثان ديم *J.Demme*, 1993) إلى أن جاء ذاك الفيلم، الذي كان موجَّهاً إلى الجمهور العريض، ويستند إلى أكثر أشكال الذكورية وضوحاً على الإطلاق، ليعرض أمامنا راعيَي البقر في **سر جبل البروكباك** (*Brokeback Mountain*، أنغ لي *Ang Lee*, 2005)، والكل يعرف النجاح العالمي المدوّي الذي لاقاه.

---

(١) Gérard Lenne ناقد سينمائي وكاتب فرنسي (1946) اختص بالسينما الإيروتيكية والفانتازيا، وله العديد من المؤلفات حول هذه الموضوعات، منها كتاب Cinéma X وهو مؤلف جماعي.

ثمة تابوهات أخرى جرى تناولها أيضاً، أولها تابو الانحراف الجنسي نحو الأطفال (البيدوفيليا) وسِفاح القربى. وإذا استبعدنا الإنتاجات المثيرة جنسياً أو البورنوغرافية، التي تظهر فتيات مراهقات مثيرات (مزيّفات)، فسنجد أنفسنا وقد رجعنا إلى الفضائح التي أثارتها أفلام مثل *Baby Doll* (إيليا كازان *E.Kazan* ,1956)، أو **لوليتا** (كوبريك، 1962) أو **الصغيرة** (لوي مال *L. Malle*, ,1978). وهذا الأخير كان قد تناول موضوعاً أكثر حساسية بكثير هو السِفاح (**همسة في القلب** ,1971 *le Souffle au Coeur*)، قبل أن يصوّر جاك دوالون (J.Doillon) فيلمه **الفتاة الضالة** (*la Fille prodigue*) عام 1981. وإذا أهملنا محرّمات أساسية أخرى تعود إلى موضوعات فانتازية ودموية (أكل لحم الإنسان، الانحراف الجنسي نحو الغائط scatophilie، الساديّة المازوخية)، فلا بد من القول إن تنامي ظاهرة فيلم الـ X وفرت الفرصة أمام سينمائيين مشهورين لمغازلة الغريزة الجنسية، في أقصى مراحل كبْتها، من دون التعرض مع ذلك للعقاب الرادع. كانت هذه حال ناغيزا أوشيما (N.Oshima) في فيلمه **إمبراطورية الحواس** (1976)، وبازوليني في **سالو** (*Salo* ,1975)، وكذلك ڤيرجيني ديبانتس (V.Despentes) وكورالي ترينه تي (*C.Trinh Thi*) في **تعال خذني** (2000)، وبشكل عام، كل الأعمال التي أثارت القلاقل، بل والاحتجاجات الساخطة، ولم يشفع لها من المنع الكلي أو التضييق الاقتصادي سوى نوعية مقولاتها. غير أن السجالات الصغيرة ومواقف الرفض التي تثيرها «تلك المسائل بعينها» لم تتوقف، في مواجهة أناس يقاربون كل ما هو مبالغ فيه، وممثلات بتن يجسّدن مواقف الفحش. ولعل في ردة الفعل الغاضبة التي قوبل بها عرض فيلم *Antichrist* للارس ڤون ترايير (*L.von Trier*)، عام 2009، ما يشهد على ذلك.

ثقافة السينما والإرث السينمائي

السينماتيك (أرشيف السينما):

مؤسّسة غير ربحية، حكومية أو خاصة، مهمتها حفظ وتخزين وصيانة الإرث السينمائي، المتمثل بالأفلام (من كل الأنواع والمقاسات)، ونصوص السيناريو، والنماذج المصغّرة (ماكيتات)، والصّور، والملصقات (أفيشات)، والكتب، والملفات التسويقية للأفلام، والمجلات، وأي وثيقة تخصّ تاريخ السينما، منذ ولادتها حتى يومنا هذا. كما تلتزم السينماتيك، في إطار غير تجاري، بتنظيم عروض جماهيرية للأفلام الكلاسيكية أو المعاصرة، واستعادات ومعارض، وتوفير كافة التسهيلات للمؤرخين والباحثين من خلال السماح لهم بالوصول إلى محفوظاتها، وتنظيم جلسات المشاهدة الخاصة. تواجه كل سينماتيك العديد من الصعوبات التقنية، تنبع من طبيعة مهامها، وتتطلب معالجة ملحّة نظراً لتزايد تأثيرها مع مرور الوقت. فمثلاً، تتبين ضرورة العمل على ترميم النسخ القديمة، وطبع نسخ جديدة للوحات المكتوبة في الأفلام الصامتة، ومعايرة المقاطع الفلمية التي تَغيّر لونها أو تَحوّل، إلخ. وفي حال عدم وجود النسخة السالبة (وهي ما تعانيه معظم الأفلام الصامتة)، لا بد من إجراء مقارنة دقيقة بين النسخ الموجبة المتوافرة للحصول على نسخة سالبة وسيطة (internégatif)[١]، بهدف

---

(١) Internégatif، وهو عنصر وسيط، يجري تجهيزه في المصنع، ويُخصّص للحصول على نسخ موجبة جديدة من الفيلم جاهزة للعرض. ويفيد في حالة كانت نسخة الـ٣٥ هي نسخة موجبة لكن فقدنا نسختها السالبة. في هذه الحالة نحصل على الوسيط السالب من هذه النسخة الموجبة من أجل طبع نسخ موجبة جديدة. أما الوسيط الموجب Interpositif، ونسميه أحياناً الموجب الوسيط، فيتم الحصول عليه بوساطة الناسخة حين نمرر نسخة سالبة (وغالباً ما تكون النسخة السالبة الأصلية) بالترافق مع الفيلم الخام (انظر التقنيات فصلي التظهير ونسخ الفيلم وطبع النسخ).

إعادة بناء العمل كاملاً غير منقوص قدر الإمكان. وقد نجحت هذه المساعي، بعد تنقيب صَبور، في تجديد أفلام نالتها أعطاب شديدة، منها **اغتيال الدوق دوغيز**، **التعصّب**، **متروبوليس**، **نابوليون**، **كازانوفا** (ڤولكوف Volkoff)، **الأطالانطا**، وصولاً إلى تنفيذ مَنتَجَة لقطات أوّلية أصلية[١] كانت مُهمَلة، كما جرى مع **السنونو والقرقب** (أندريه أنطوان *A.Antoine*, 1920).

لمحة تاريخية: تعود الصياغة الأولى لفكرة السينماتيك للمصوّر البولوني بوليساڤ ماتوشيڤسكي (B.Matuszewski)، وكان من العاملين لدى لوميير، حين اقترح، عام 1898، تخصيص مستودع مناسب للأفلام القديمة. لكن الفكرة ظلت دون متابعة. في نهاية العشرينات، جاء الفيلم الناطق ليطلق رصاصة الرحمة على أعمال الروّاد. وفي أجواء من الفوضى العارمة، جرى التخلص من المخزون الهائل من الأفلام الصامتة التي لم تعد قابلة للاستثمار التجاري وتكتظ بها المستودعات. هذا الدمار الضخم لشرائط الأفلام، هزّ مشاعر العديد من النقاد الفرنسيين (بينهم ليون موسيناك)، فراحوا منذ 1933، يطالبون بإيجاد أرشيفات للفيلم دون جدوى. في العام نفسه، أسّست الأكاديمية السويدية للسينما أول سينماتيك في العصور الحديثة، في استوكهولم: الـSvenska Filmsamfundets Arkiv. فيما بعد شهدنا ظهور هيئات مماثلة، في أوروبا خاصة. عام 1934، أنشأ جوزيف غوبلز، وزير الرايخ لشؤون الإعلام والبروباغاندا، سينماتيك الدولة في برلين. في العام التالي، رأينا ولادة «المكتبة الوطنية للسينما» (National Film Library) (لندن)، تلتها مكتبة السينما في متحف الفن الحديث (نيويورك)، ثم الـ Cineteca Nazionale (روما). أما **السينماتيك الفرنسية** فقد رأت النور عام 1936 في باريس، في حين أُنشئت السينماتيك الملكية في بلجيكا عام 1938 (بروكسل). أخيراً، جاءت ولادة «الاتحاد العالمي لأرشيفات الفيلم» (FIAF)، في 17 حزيران/ يونيو من العام

---

(١) الـ Rushes هي مجموعة المواد (صوت وصورة) التي يجري التقاطها عند تصوير العمل السينمائي، قبل أن يتم اختيار الصالح منها لتخضع للمونتاج، وفي معظم الحالات، يستبعَد العديد منها في النسخة النهائية للفيلم. وسوف نستخدم في ترجمتها غالباً تعبير «اللقطات الأولية» وفقاً للسياق.

نفسه. وهو تنظيم دولي، تأسس بمبادرة من السينماتيك الفرنسية وأخواتها البريطانية والأمريكية والألمانية، ويهدف إلى تنسيق عمل كل فريق وطني وجمعه في مكان مركزي واحد، ومن ثمّ تسهيل التواصل الفاعل بين هيئات السينماتيك المختلفة. وانصب دوره على تشكيل إطار جامع لكل التنظيمات التي كانت تكرّس نشاطها لحفظ الثروات السينمائية، وتسهيل تبادل الأفلام والوثائق بين الدول، وتسويق الفن السينمائي وثقافة السينما. بُعيد الحرب، وفي الخمسينيات، ظهرت هيئات سينماتيك جديدة في مختلف أنحاء العالم. في نهاية الثلاثينيات، أسّست مجموعة من الشباب المناهضين للفاشية الـ Cineteca italiana (ميلانو)، قبل أن يُعلَن تأسيسها رسمياً عام 1947. وفي العام نفسه صدر مرسوم إنشاء سينماتيك الدولة في الاتحاد السوڤييتي (Gosfilmofond) في موسكو، الذي يُعدُّ أغنى أرشيفات العالم، مع السينماتيك الفرنسية، من حيث عدد المجموعات التي يحتفظ بها. في عام 1950 جرى افتتاح السينماتيك السويسرية في لوزان. أما الـ Staatliches Filmarchiv des DDR (برلين الشرقية)، التي ورثت الجزء الأعظم من مخزون الـ Reichsfilmarchiv السابق، فقد تأسست عام 1955 لتكون آخر الأرشيفات الكبيرة والغنية.

وتتفاوت ظروف أعضاء الاتحاد بشكل كبير، فبعضهم تابِع كلياً للدولة (وهي حال بلجيكا وسويسرا وبريطانيا)، وبعضهم الآخر حافظ على استقلالية نسبية، إما بدافع مبدئي وإمّا للضرورة (هيئات سينماتيك انبثقت عن مجموعات أرشيفية خاصة أو عن نواد سينمائية، وهذا ما نصادفه في فرنسا وإيطاليا وألمانيا). وسواء أكانت ملْكاً للدولة أم تعمل على شكل جمعية أو مؤسسة خاصة، فقد باتت السينماتيك، وعلى نطاق متفاوت الاتساع، تشكل خدمة ذات نفع عام، اعترف بأهميتها العالم أجمع.

وهنالك في فرنسا هيئات سينماتيك عدة تعمل وفق أنظمة متنوعة، في باريس وخارجها: أرشيفات ذات أهمية وطنية (أرشيف الفيلم التابع للمركز الوطني للسينما CNC، السينماتيك الفرنسية، سينماتيك تولوز، معهد لوميير في ليون)، وأرشيفات مناطقية، وأخرى تابعة لمؤسسات حكومية (مؤسسة السينما والتصوير الفوتوغرافي التابعة للجيش، أو للزراعة)، وأرشيفات خاصة (كتلك التابعة لشركة غومون).

السينماتيك الفرنسية:

جمعية أسسها عام 1936 كل من جورج فرانجو (G.Franju)، وهنري لانغلوا (H.Langlois)، وجان ميتري (J.Mitry) وبول أوغست هارليه (P-A.Harlé)، بهدف حماية الإرث السينماتوغرافي والحفاظ عليه.

وقد ارتبطت السينماتيك طوال فترة 1936-1977 ارتباطاً عضوياً، فريداً من نوعه، بحياة هنري لانغلوا الشخصية. ومنذ 1934، اقترح هذا الرجل المهووس بالسينما، ويهوى جمع الأفلام، فكرة حفظ الأفلام، خاصة منها تلك التي تعود إلى العهد الصامت، الذي كان آنذاك في نهايته (1929-1930)، تلك الأفلام التي كانت تُتلَف أو تُباع لتجار الأسواق الموسمية الجوّالة. وقد أخذ يجمع النسخ ويضعها في بيته، في غرفة الحمّام، إذ كانت الأفلام حينها مصنوعة من مواد قابلة للاشتعال، ولا بد تالياً من وجود مصدر قريب للمياه. من هنا، وُلدت نادرة «مغطس حمّام لانغلوا». عام 1936 استطاع الحصول على بعض التمويل، فتأسست السينماتيك في 9 أيلول/سبتمبر. كان المخزون البدائي يقارب 150 فيلماً، ووُضع في دار الممثلين المتقاعدين في منطقة أورلي، حيث كان جورج ميلييس (G.Méliès) يعيش منسيّاً. في أثناء الحرب استقرّت السينماتيك في شارع ميسّين، ووزّع لانغلوا الأفلام في المنطقة الحرة خوفاً من أن يقوم المحتل بمصادرة أو إتلاف الأعمال الممنوعة. ويعود الفضل في إنقاذها إلى لوت هـ. آيزنر (L.H.Eisner)[١] وهي من سيبدأ بعد نهاية الحرب وضع معالم

---

(١) Lotte Henriette Eisner (1896- 1983)، مؤرخة للسينما وناقدة اختصت بالسينما الفرنسية، ومن أصل ألماني. أهم مؤلفاتها كتاب «السينما الشيطانية» (1952) نادت فيه بإعادة الاعتبار إلى السينما التعبيرية الألمانية بعد أن قال بعضهم أنها كانت واحدة من المناهل الجمالية للنازية (سيغفريد كراكاور في كتابه الشهير من كاليغاري إلى هتلر. تسلّمت بعد الحرب، حتى تقاعدها عام 1975، رئاسة أرشيف السينماتيك الفرنسية. ويُحكى أن

متحف السينما، الذي جرى افتتاحه عام 1980 تحت اسم متحف هنري لانغلوا. عام 1950، حُظر استخدام الأفلام القابلة للاشتعال فوق الأراضي الفرنسية بأكملها، وأُوكِلت إلى السينماتيك مهمة حفظ تلك الأفلام في مستودعاتها. مُنِحَت السينماتيك، عام 1955، صالة العرض الخاصة بالمعهد التعليمي الوطني في شارع أولم. في تلك الصالة، وفي صالات قصر شايو بدءاً من عام 1963، جرت العروض والتظاهرات والاستعادات والتكريمات التي صنعت أسطورة لانغلوا والسينماتيك. واندلع حريق، عام 1959، في مقر السينماتيك، شارع كورسيل، فأدّى إلى خسائر كبيرة. عام 1960، انسحبت السينماتيك من الاتحاد العالمي لأرشيفات الأفلام، وكان لانغلوا الشريك الثاني في تأسيسه عام 1938 (وستعود للانتساب إليه عام 1982). كانت السينماتيك في تلك الفترة هيئة خاصة تموّلها الدولة؛ وكانت الأفلام توهَب إليها أو تستعيرها أو تخزّنها بطلب من أصحاب حقوقها.

في شباط / فبراير 1968 اندلعت قضية لانغلوا. حاولت الدولة أكثر من مرة تقسيم إدارة السينماتيك إلى قسمين، بحيث تترك لهنري لانغلوا الإدارة الفنية، وتنشئ مديرية للشؤون الإدارية لتسيير المسائل المالية والتقنية، وتنظّم الإدارة العامة. وسبّب رفض لانغلوا لهذا القرار في إبعاده عن السينماتيك. في تلك الأثناء، كانت الحركة الطلابية قد بدأت ترى النور، فنظّمت حملة احتجاجات ضخمة، طالبت، مع شيء من التسرّع، بعودة لانغلوا من دون قيد أو شرط. وقد لاقت تلك الحركة دعم كل عظماء مخرجي السينما في العالم: تشارلي شابلن، أورسون ويلز، فريتز لانغ، إلخ. تراجعت الدولة وعاد لانغلوا إلى عمله، لكن تم تخفيض الميزانية.

ومنذ 1968، وحتى وفاة لانغلوا عام 1977، صمدت السينماتيك الفرنسية، مَحوطة بهالة من الإجلال الحماسي، لكنها كانت غارقة في الديون. عام 1974،

المخرج الألماني ڤيرنر هيرتزوغ نفّذ مسيراً على الأقدام من ميونيخ إلى باريس عندما علم بمرض إيزنر عام 1974، وهو من أكد أنه «ما من سينما ألمانية من دونها». وقد أهداها فيلمه المعروف سر كاسبار هاوزر (1974)، كما أهداها ڤيم ڤيندرز فيلمه باريس تكساس (1984).

نال هنري لانغلوا أوسكاراً من هوليوود، كبرهان جديد عن التقدير الذي يحظى به. بعد 1977 ، زادت الدولة تمويلها، وظهرت هيئات عامة للمودِعين. واندلع حريق جديد في أحد مستودعات السينماتيك في آب/ أغسطس 1980، يبدو أنه تسبب في مفاقيد لا تعوَّض.

تناوب على رئاسة السينماتيك كل من كوستا غافراس من 1982 حتى 1987، وجان روش بين 1987 و1991، ثم جان سان جيبور من 1991 حتى 2000، وجان شارل تاكيلا 2000-2003، فكلود بيري 2003-2007، ومنذ 2007 يديرها كوستا غافراس، وطوال هذه الفترة عزّزت السينماتيك الفرنسية نشاطاتها ونوّعتها من خلال المعارض والندوات حول تاريخ الفن السينمائي. ويُبذَل جهد خاص لفهرسة الموجودات وترميم الأفلام والأجهزة التي تضمّها مجموعاتها. أما المجموعات «الورقية» (من مؤلفات ومذكرات وسيناريوهات وماكيتات وصور وملصقات...) فتجري معالجتها الآن في مكتبة الصورة، الفيلموتيك، التي تأسست عام 1992 وتجمع مجمل المجموعات «الورقية» التابعة للمركز الوطني للسينما (CNC) والسينماتيك الفرنسية والـ FEMIS[١].

بيوبيك BIOPIC:

مختصر تعبير **bio**graphical **pic**ture بالإنجليزية، ويعني **فيلم البيوغرافيا**، أي فيلم السيرة الذاتية. ويُستوحى سيناريو هذا النوع من حياة شخصية شهيرة، ويلقى الرواج منذ نهاية الثمانينيات.

---

(١) الأحرف الأولى للتسمية القديمة: Fondation Européenne des Metiers de l'Image et du Son أي «المؤسسة الأوروبية لتأهيل العاملين في مهن الصوت والصورة»، وقد غدت «المدرسة الوطنية العليا لدراسة مهن الصوت والصورة»، وهي مدرسة عامة تتبع لوزارة الثقافة والمركز الوطني للسينما، وحلّت محل المعهد العالي للدراسات السينماتوغرافية (IDHEC) ذائع الصيت.

حفظ الأفلام:

يختفي الفيلم من الوجود منذ اللحظة التي نفتقد فيها أي نسخة منه تحتفظ بجودة معقولة عند عرضها. لهذا يُعَدُّ الحفاظ على الحامل المادي للأعمال السينمائية مسألة جوهرية لحماية الإرث السينماتوغرافي. وفي هذا الميدان، ينبغي عملياً التمييز بين أمرين:

- حفظ نسخ الفيلم، وهذا أمر له علاقة مباشرة بالمتفرج وليس حاسماً في مسألة حماية التراث؛
- حفظ النسخة السالبة الأصلية، والوسائط أو العناصر اللازمة لعملية النسْخ (الوسيط السالب[١]، الوسيط الموجب)، وهذا أمر حاسم، إذ يكفي امتلاك مثل هذه النسخة وتلك العناصر لنتمكن من الحصول على نسخ جديدة متى شئنا.

حفظ الأفلام: نستبعد هنا مسألة تلف النسَخ، لنركز اهتمامنا على مقدار المقاومة التي تبديها الأفلام في وجه عامل التقادم. نلاحظ مباشرة أن تخفيض درجة حرارة التخزين تساعد على الحفظ: إن رفع درجة الحرارة من 24 درجة إلى 30 درجة مئوية تخفّض عمر المواد الملوّنة إلى النصف، وإذا خُفّضت الحرارة إلى 7 درجات سيزيد عمر هذه المواد عشرة أضعاف. كما أن وجود نسبة رطوبة عالية في مكان التخزين ليس في صالح عملية الحفظ. وعلى العكس، من المعروف أن الإفراط في تخفيض نسبة الرطوبة يسبب في زيادة الجفاف، ولهذا تأثيره السيئ على شريط الفيلم.

إلى جانب هذين العاملين الرئيسيين (درجة الحرارة ونسبة الرطوبة)، ينبغي طبعاً التأكيد على ضرورة إيلاء عناية خاصة لتنفيذ مراحل عمليات التظهير: ينبغي

---

(١) Internégatif، هامش سابق.

إجراء عمليتي التثبيت والغسْل بدقة تامة، وإلا سيتبقّى فوق الشريط مركّبات كيميائية قد تكون سبباً في العديد من أشكال التلف على المدى البعيد (بقايا مادة الهيبوسولفيت، المركّب الأساسي في عملية التثبيت، على سبيل المثال).

إن عملية حفظ الفيلم تستدعي الحفاظ على العناصر الثلاثة التي يتكون منها الشريط، وهي الحامل والجيلاتين والمركّبات التي تدخل في تشكيل الصورة.

الحامل: ظلّ الحامل، حتى الخمسينيات، يُصنَع من نترات السيلولوز (انظر **الفيلم**). لكن هذا المركّب كان ذا قابلية عالية للاشتعال، إضافة إلى أنه مركّب غير مستقر كيميائياً، بل يأخذ في التحلّل حال تصنيعه. غير أن هذا التفكك يكون بطيئاً جداً عندما يُحفَظ الفيلم في شروط جيدة (حرارة معتدلة ورطوبة لا تزيد عن حد معقول)، فلقد وصلَنا العديد من الأفلام التي صُوّرت في بداية القرن العشرين، وكان حاملها غير تالف. لكن عندما يُحفَظ الفيلم في شروط غير مناسبة، نلاحظ أن سرعة التحلل تتزايد مع الزمن، وذلك بتأثير المواد الكيميائية الناتجة عن هذا التحلل. وبما أن هذا التفاعل يجري في اتجاه واحد، ولا يمكن إصلاح التلف الناتج، ينبغي الإسراع في نسْخ الفيلم للحصول على نسخ رديفة(١).

أما الحوامل الآمنة المستخدمة حالياً (ثلاثي أسيتات السيلولويز أو البوليستير) فتمتاز بدرجة استقرار كيميائي عالية جداً. لكن، وياللأسف، ظهر في الثمانينات والتسعينات عامل جديد مسبب للتلف، وهو ما يسمى **متلازمة الخلّ**، يؤدي إلى تلف مادة ثلاثي الأسيتات لمَّا تُحفظ في درجة حرارة الجو المحيط ونسبة رطوبة عالية. لكن، لمّا تُحفَظ في درجة حرارة تتراوح بين 10و15 درجة مئوية، ورطوبة نسبية قريبة من 50%، فإن عمرها الافتراضي يصل إلى قرنين على الأقل.

---

(١) الفعل Contretyper والعملية تسمّى Contretypage، أي طبع نسخة سالبة عن النسخة المتوافرة للفيلم، تكون مصدراً للنسخ الموجبة المخصصة للعرض. وعادة نستخدم هذا الطريقة مع الأفلام الثمينة والقديمة المهددة بالتلف، التي تكون محفوظة في مكان آمن.

الجيلاتين: وهو مركّب مستقر إلى درجة معقولة ضمن شروط التخزين الملائمة لمادة الحامل نفسه، لكنه ضعيف المقاومة في مواجهة الرطوبة العالية، خاصة عندما تكون الحرارة مرتفعة، إذ يتحوّل عندها إلى بيئة مناسبة لتكاثر أنواع خاصة من الفطريات، يمكن أن تؤدي إلى إتلاف الصورة.

الصورة: تتكون الصورة في الفيلم الأبيض والأسود من مركّب الفضة المعدنية (انظر تقنيات السينما/**الطبقة الحساسة**). وإذا ثبّتنا الفيلم وغسلناه جيداً فسنحصل على صورة مستقرة إلى حد كبير.

غير أن الأمر يختلف تماماً مع أنظمة الألوان المعتادة، أي تلك التي تتألّف من عدّة طبقات متوضعة فوق بعضها بعضاً (انظر تقنيات السينما **/الألوان**). فالملوّنات تتحلّل مع الزمن، ما يؤدي إلى تلاشي الصورة تدريجياً، ويترافق ذلك مع ظهور تلوينات طاغية، ذلك أن سرعة تحلّل تلك الملوِّنات تتفاوت من لون إلى آخر.

وبما أن النسخ المتداولة في العروض تُخزَّن عادة في درجة حرارة الجو المحيط، فإن الصورة قد تتعرض للتلف بسرعة أكبر نسبياً، لكن النسخ الملوَّنة بنظام الإيستمانكولور (Eastmancolor)، التي تعود إلى الستينيات، لاتزال قابلة للعرض إلى يومنا هذا، برغم مظاهر القِدم التي تتبدّى عليها. أما في النسخ الحالية فلا يلاحَظ تغيّر يُذكر على ألوانها في السنوات الخمس الأولى من عمرها على الأقل، إلا إذا تُركَت في ظروف تخزين سيئة جداً. بعد ذلك، قد تظهر بعض التحولات، أحياناً على شكل تلوينات طاغية خفيفة، ما يؤدي إلى تردّي جودة الصورة. وفي معظم الحالات لا يكون لهذا الأمر أهمية تذكر في أثناء فترة استثمار الفيلم تجارياً، ذلك أن النسخ المتداوَلة غالباً ما تتآكل فيزيائياً لمسببات ميكانيكية، قبل انقضاء هذه المدة. وتالياً لن يكون أمامنا خيار آخر غير تأمين حفظ عناصر النسْخ، وهو أمر جوهري لا مناص منه في هذه الحالة.

وتتمتّع النسخ السالبة بقيمة اقتصادية أعلى، لأن حفظها هو الذي يوفر إمكان استثمار الفيلم لاحقاً. ويحرص المصنّعون، عند إنتاج هذه النسخ، على العناية بثباتية الملوّنات بشكل خاص. وتُحفَظ النسخ السالبة في شروط أفضل بكثير من شروط حفظ النسخ المعدّة للاستثمار، ومن ثمّ فإن عمرها يكون أطول بكثير.

حفظ الأعمال السينمائية: تمتاز الأفلام المنتَجة في يومنا هذا بحوامل على درجة عالية من الثباتية، وباستقرارية متزايدة للملوّنات، ما يضمن حفظ النسخة السالبة، ومن ثمّ حفظ الفيلم، لعقود عدّة. وإذا سارعنا إلى تأمين النسخ الرديفة[١] حال ظهور أي أثر للاهتراء، يمكن أن نزيد هذه المدة إلى الضعف، بل حتى إلى أكثر من ذلك بكثير، إذا أخذنا في الحسبان التطورات التقنية التي ستحصل في أثناء هذه المدة.

ويمكننا اليوم ضمان حفظ العمل لعدة قرون، من خلال نسْخ المكوّنات بالأبيض والأسود، حيث يجري فرز الصور الملوّنة الثلاث التي يحملها الفيلم، وإعادة تكوينها على شكل ثلاث صور بالأبيض والأسود، من خلال نسخها عبر ثلاثة مرشّحات، أحمر وأخضر وأزرق (مع التذكير بأن الصورة الملونة إنما تتكون من خلال العملية المعاكسة). وعليه، لن يكون هنالك أي عائق تقني يمنع الأجيال القادمة من ضمان إمكان الحصول على نسخ تضاهي في جودتها النسخ الحالية. المسألة هنا ليست تقنية بقدر ما هي اقتصادية. فمثلاً تؤمّن شروط التخزين التي حدّدها «الاتحاد الدولي لأرشيفات الفيلم (FIAF)» من أجل الأفلام الملونة (أي 7- درجات مئوية مع نسبة رطوبة منخفضة) حفظ الأفلام الملونة الحالية لمدة لا تقل عن قرن من الزمن. وعملياً، نقوم بتخزين الأفلام ضمن الشروط المطلوبة لأفلام الأبيض والأسود (12 درجة مئوية و50% رطوبة نسبية). هذا في حد ذاته يتطلب نفقات باهظة من أجل تشييد الأبنية، إضافة إلى كلفة التشغيل التي لا بد منها لتوفير شروط التكييف المطلوبة. وقد يكون

(١) Contretype، هامش سابق.

هنالك ما يبرر هذه التكلفة بالنسبة الأفلام العالية المردود (تخزّن شركة ديزني نسختين من كل فيلم، بعد تحويله إلى الأبيض والأسود، في مكانين مختلفين).

أما بالنسبة للأفلام القديمة ذات الحامل النيتراتي، فإن الحصول على نسخة رديفة لها فوق حامل آمن سيسمح لنا بتحقيق شروط الحالة السابقة، ومن ثمّ ضمان خلود العمل، أقلّه بحالته الراهنة. والمسألة هنا تتعلق بتوفير الإمكانات المادية، إذ يجب تأمين النسخ الرديفة قبل فوات الأوان، آخذين في الحسبان أن تلف النيترات نهائي لا يمكن إصلاحه.

وإلى فترة قريبة، بدت التقنية الرقمية كأنها الحل المثالي لحفظ الإرث السينماتوغرافي على المدى الطويل جداً. لكن، ولأسباب تقنية، يبدو أن عمر الحوامل المعلوماتية ليس طويلاً بالقدر الذي تخيّلناه، فالتسجيلات على الشرائط المغناطيسية تتآكل مع الزمن بسرعة تتناسب مع كمية المعلومات التي تحفظها، كذلك تتآكل التسجيلات الضوئية (أسطوانات الليزر) بسبب تفكك طبقة المعدن التي تغطيها، زد على ذلك أن التطورات التقنية المتسارعة تقود إلى تبديلات متكررة في الأنظمة القياسية (الستاندرات) المعتمَدة، وهذا يفرض على المستهلك الحفاظ على جاهزية معدّات يصعب عليه مع الزمن الحصول على القطع التبديلية اللازمة لصيانتها.

هذا يعني أن حفظ عناصر نسْخ الأفلام السينماتوغرافية يظل جوهرياً للحفاظ على الإرث السينماتوغرافي. بالمقابل، تشكل تقنيات الصورة الرقمية وسيلة جديدة بالغة الأهمية لترميم الوثائق. صار بمقدورنا التخلص من العيوب الفيزيائية، مثل التحزيزات والغبار، وإعادة تكوين صور كانت مهترئة (تحمل تكسّرات وتمزّقات)، واستعادة الألوان وتثبيت عناصر جديدة تضاهي عناصرها الأصلية.

ما يمكن استخلاصه بخصوص حفظ شريط الفيلم: لو حاولنا تلخيص سيرورة حفظ الأفلام منذ ولادة السينما، لأمكننا تمييز ثلاث مراحل رئيسة.

في البدايات، كانت النسخ تُباع بالمتر، وبعد الانتهاء من استثمارها كانت في أغلب الأحيان تخضع لعملية تدوير. لكن في ذلك الوقت، كان يجري طبْع العديد من النسخ، ومن ثمّ ظل هنالك، في معظم الحالات، احتمال كبير بأن

تصلنا على الأقل واحدة من تلك النسخ، هذا طبعاً في حال فقدان النسخة السالبة، وهي الحالة الغالبة. لكن المأساة تقع حين تتعرض الوثائق الأصلية للإهمال مدة طويلة، في مستودعات السينماتيك، ما يؤدي إلى فقدان العديد من تلك الأفلام أو الحصول على نسخ منها غير قابلة للاسترجاع (كثير من أفلام ميلييس على وجه الخصوص). وهكذا، نجدنا وقد خسرنا إلى غير رجعة قسماً مهماّ من ذاكرتنا السينماتوغرافية...

وحين تحوّلت السينما إلى صناعة، كانت النسخة السالبة (النيجاتيف) تُعَدُّ بمنزلة رأسمال ينبغي الحفاظ عليه. ففي هوليوود، كانت هذه الصناعة على درجة عالية من التنظيم، وكان يندر تالياً ألا نجد النسخة السالبة الأصلية أو نسخة جيدة عنها، وعليه يمكننا اليوم الحصول على نسخٍ تضاهي في جودتها تلك التي كانت تعرَض وقت ظهور الفيلم. أما في البلدان التي كانت فيها صناعة السينما أقرب إلى الصناعة اليدوية، مثل فرنسا، فيختلف الحال من فيلم إلى آخر: صحيح أنه لا يمكننا تأكيد فقدان كثير من الأعمال بشكل نهائي، لكننا في أغلب الحالات لا نملك سوى نسخة عن الأصل. واليوم، باتت عملية الحفظ والترميم تقع على عاتق الدولة. ففي فرنسا، أقر «المركز الوطني للسينما CNC» عام 1990 ما أسماه خطة النيترات، هدفت إلى تأمين حماية وترميم الأفلام المنتَجة قبل 1954. هذه الخطة، وضعتها مؤسسة «الأرشيفات الفرنسية للفيلم، AFF» التابعة للمركز الوطني، وتشمل كل مجموعات الأفلام التي تملكها الأرشيفات الفرنسية.

حفظ الأعمال السمعية البصرية: لا تنفصل عملية حفظ الوثائق السمعية البصرية من حيث المبدأ عن عملية جمع هذه الوثائق، وكذلك تصنيفها وفهرستها في مراكز الأرشفة. أما الغرض الرئيس من الآليات التي يتّبعها اختصاصيو الأرشفة والمسؤولون عن خطط الحماية والرقمنة[١] الهادفة إلى حفظ الوثائق، فيتلخص في ضمان أقصى عمر ممكن لها.

---

(١) المقصود بالرقمنة (Digitization) عملية تحويل محتوى الوثائق السمعية البصرية من شكله التماثلي إلى الشكل الرقمي، بما يسهل ترميم تلك الوثائق وحفظها ونسخها وتحميلها على الشابكة ووضعها في الخدمة عند الطلب.

شروط الحفظ: تحدد شروط حفظ المواد مع الحامل المغناطيسي، مثل الڤيديو التماثلي (شرائط من فورمات 1 إنش و2 إنش ذات **البكرات المكشوفة** *open reel*، إضافة إلى علب الكاسيت من فورمات يوماتيك U-matic وبيتاكام)، تبعاً لمواصفاتها وخصائصها الأصلية. ووفقاً لمعايير التآكل التي حدّدتها الملاحظة، التي جرى استخلاصها من خلال التجربة، تُحفَظ المواد في مستودعات يجري تنقية أجوائها من الغبار، وتنظيم ومراقبة درجة الحرارة والرطوبة النسبية فيها. ويجرد المؤرشفون المحتويات بصورة دورية، بهدف تنظيم سجلات تفصيلية عن حالة المخزون وفقاً لعمر الحوامل واسم الشركة المصنّعة لها. وهكذا، تُعطى الأفضلية لمعالجة بعض دُفعات الشرائط من الفورمات نفسها قبل غيرها، وذلك تبعاً لدرجة التآكل التي تُلاحَظ عليها.

الترميم: كثير من تلك الحوامل تظل عرضة للتآكلات الفيزيائية الكيميائية، لكن أيضاً لخطر فقدان التجهيزات اللازمة لقراءة محتواها. وقد تكون درجة تآكل بعض الوثائق قد بلغت مبلغاً يصعب معه حمايتها وهي على وضعها الراهن، عندها لا بد من البدء بعملية الترميم، التي قد تجري وفق مستويين: ترميم الحامل، الأمر الذي غالباً ما يكون حتمياً (الشريط الملتصق أو المتجعَّد على سبيل المثال) كي نتمكّن من قراءة الشريط على آلة العرض، ومن ثمّ حماية محتواه؛ والمستوى الثاني يتمثل بترميم الصورة والصوت إذا تطلب الأمر، عندما يكون محتوى الوثيقة تالفاً إلى درجة كبيرة.

الحماية: الحماية أو الوقاية هي العملية التي تتركّز على حفظ المواد السمعية البصرية التماثلية أو الرقمية بشكل دائم، ولأطول وقت ممكن، سواء عن طريق نسخها (نسخة الحفظ)، أم عن طريق رقمنتها في أنظمة حاسوبية خاصة، مثل المخدِّمات البرمجية (الأقراص الصلبة) أو مكتبات الأشرطة المُمكنَنة[١] (العلب أو الكاسيتات).

---

(١) مكتبات يجري فهرسة محتوياتها وأتمتها حاسوبياً والوصول إليها باستخدام روبوت آلي خاص.

الترحيل: تكون حوامل الحفظ المستخدَمة في الأرشيفات المؤتمتة على شكل كاسيتات رقمية (شرائط مغناطيسية معلَّبة ضمن علب بلاستيكية من نوع SDLT[١] الذي طوّره اتحاد LTO)، أو أقراص صلبة، والأحدث على شكل حوامل ليزرية، قابلة أم لا للمحو وإعادة الاستخدام، من نوع DVD أو أقراص «الشعاع الأزرق» BD (Blu-ray Disc)[٢].

ومن حيث سعة التخزين والتقانة المستخدمة، من الواضح أن تطوّر حوامل الحفظ مستمر بشكل متسارع. لكن عملية الترحيل، من حامل حافظ إلى الآخر، يمكن أن تجري بطريقة شبه آلية نظراً لأنها عملية مؤتمتة.

الاستثمار: انبنى تاريخ البشرية بأكمله على ترحيل المعارف والحكايات من حامل إلى آخر (لنتذكر الرهبان النسّاخين). واليوم، وفي ظل هذا الحضور الطاغي للتقانات الرقمية، لا بد من البدء برقمنة أي وثيقة سمعية أو بصرية كي نتمكن من حفظها. وعندما تكون الأرشيفات مفهرَسة بشكل جيد فإن هذا الترحيل، الذي قد يكون مقدمة لترحيلات أخرى، سوف يوفر سهولة تصفّح تلك الأرشيفات والوصول إلى محتوياتها، لاسيما بفضل ازدهار المكتبات الرقمية ومواقع تشارك الڤيديو التي تكثر على الشابكة.

لقد وضع «المعهد الوطني للسمعي البصري INA» في فرنسا، ومنذ 1999، خطة وطنية للحماية والرقمنة، تهدف إلى صون 853 ألف ساعة من الأرشيف الإذاعي والتلفزيوني مهدَّدة بالضياع. ومع نهاية عام 2009، استطاع إنقاذ ما يقارب 55 % من وثائق هذا الأرشيف.

---

(١) Super Digital Linear Tape، نوع من شرائط التخزين ذات سعات هائلة، طوّره اتحاد اتخذ اسم LTO (Linear Tape Open) شكلته شركات HP وIBM وSeagate الضخمة والمتخصصة بتقانات المعلوماتية.

(٢) من كلمتي Blue أي أزرق، وRay أي شعاع، والمقصود هو شعاع الليزر. وهي وسيلة تخزين على شكل قرص يشبه قرص الـ DVD لكن سعتها التخزينية أعلى بكثير إذ تبلغ 25 جيغا بايت في الأقراص العادية و50 جيغابايت للأقراص ثنائية الطبقة.

صالات الفن والتجربة:

تُستخدَم هذه التسمية في فرنسا للدلالة على ما يمكن عدَّه بمنزلة الجانب الثقافي الأبرز في السينما، وعلى وجه الخصوص في ميدان الاستثمار. وهو رمز تصنيفي يغطي العروض ذات النوعية العالية، شأن سينما المؤلف وسينما التجديد وسينمات الدول الأجنبية التي تعاني صعوبات في العرض، وكذلك الأنواع التي لا تستميل الجمهور كثيراً، والأفلام القصيرة، والأفلام القديمة (من الريبرتوار). وهي تسمية خاصة بفرنسا (خارج فرنسا يكتَفى عادة بالحديث عن «سينما الفن»، باستثناء إيطاليا، حيث، على العكس، يجري التركيز على جانب «التجربة») إذ إن هنالك مساعدات حكومية مالية، بمعنى أن ثمة معونة (مكافأة على النوعية) تُدفع للصالات المصنَّفة.

تعبير **الفن والتجربة** يدلل أيضاً على تنظيم خاص بهذا القطاع كونه جزءاً لا يتجزأ من الاستثمار السينمائي، وهو تنظيم يعود بالأصل إلى نهاية العشرينيات، وتحديداً إلى صالات الطليعة الباريسية في العشرينيات: صالة *le Vieux Colombier* لصاحبها جان تيديسكو، **استديو الأورسيللين** (*Studio des Ursulines*) لأرمان تاليبه، **البانتيون** (*le Panthéon*) لبيير برونبيرجيه، **استديو** 28 لجان موكلير، وهي صالات عُرفت ببرمجتها لأفلام تجريبية وسوريالية، وأفلام ترفضها الصالات «العادية»، وكذلك لأفلام كان منشّطو النوادي السينمائية الأولى يعدّونها، ومنذ ذلك الوقت المبكر، أفلاماً كلاسيكية. عام 1955، شُكّلت «الجمعية الفرنسية لصالات سينما الفن والتجربة»، بمبادرة من أرمان تاليبه ومن بعض نقاد السينما (بالأخص منهم جاندير وروجيه ريجان) الذين كانوا قد أسسوا عام 1950 **سينما التجربة** (*le Cinéma d'essai*)، واختصّت بتسويق الأفلام التي يرفضها الموزعون. وقد شهدت دول أخرى ولادة منظمات مماثلة، ونخص بالذكر ألمانيا، إذ جرى تأسيس الـ *Gilde deutscher Filmkunstheater* قبل الجمعية الفرنسية بعامين.

لائحة المشاركين في الفيلم (الجينيريك):

مقطع من الفيلم يتضمّن عنوانه وأسماء ممثليه الرئيسيين وأبرز الحرفيين المشاركين في صناعته (المؤلفون، المخرج أو المخرجون، المنتجون، إلخ.) كما يرد فيه ذكر عدد من المعلومات مثل اسم الاستديو الذي جرى التصوير فيه، ونظام السينما الملوّنة المستخدم، إلخ.

وحتى الأربعينيات، كان الجينيريك تقليدياً يأتي مع بداية الفيلم، ويتضمن عدداً محدوداً من اللوحات تضم أسماء الممثلين والمؤلفين وأهم الفنيين وبعض المعلومات الإضافية.

ومع بداية الخمسينيات تطوّر مضمون الجينيريك وأسلوب عرضه، بحيث بات أحياناً يشكل فيلماً قائماً بذاته ضمن الفيلم: **دوار** (*Vertigo*، ألفريد هيتشكوك، 1958)، وأفلام **جيمس بوند**، أو **الرجل ذو الذراع الذهبية** (أوتو بريمنغر، 1955)، وكذلك **النمر الوردي** (بلاك إدواردز، 1964).

كما ظهرت طريقة أخرى لعرض الجينيريك، أشاعتها أفلام الغرب الأمريكي (الويسترن)، وتقوم على البدء باستعراض أماكن وأحداث الفيلم بالترافق مع عرض الجينيريك (عادة بشكل جزئي) مطبوعاً فوق هذه الصور، وغالباً برفقة موسيقا الفيلم، ثم، وبعد هذا الجينيريك التمهيدي، تبدأ أحداث الفيلم. ولا تزال هذه الطريقة تستخدم غالباً في يومنا هذا.

بعد استعراض شعار (أو لوغو logo) موزّع أو موزعي الفيلم، يظهر جينيريك البداية (أو الجينيريك التمهيدي) ليبين أسماء المنتج والمؤلفين والمخرج والممثلين الرئيسيين، وأحياناً بعض الفنيين (الديكور، التصوير، الصوت).

ويأتي جينيريك النهاية، متكاملاً ومفصلاً، على درجات متفاوتة من الطول، وفي الغالبية العظمى من الحالات على شكل شريط ينساب من أسفل الشاشة نحو أعلاها، ترافقه موسيقا الفيلم، ويستعرض كل الفرَق وكل المشاركين الذين أسهموا أو ساعدوا في إنجاز الفيلم بطريقة أو بأخرى، بمن فيهم أولئك الذين سبق ذكرهم في الجينيريك التمهيدي. وفيما يلي نكتفي بذكر الوظائف الرئيسة مع مهمات كل منها:

المؤلفون: كاتب السيناريو يكتب السيناريو، وقد يعمد إلى اقتباس عمل أدبي ليجعله مناسباً لخصوصية السينما. وغالباً ما يجري هذا العمل بمشاركة المخرج، الذي يغدو عندئذ شريكاً في التأليف. يقوم كاتب السيناريو أيضاً بإعداد التقطيع (الديكوباج)، وهو عبارة عن وثيقة تتضمن كل ما سيتم تصويره، لقطة بلقطة.

ويكتب مؤلف الموسيقا موسيقا الفيلم، وغالباً ما يتولّى توزيعها وقيادة عزفها وتسجيلها.

الإنتاج: اسم المنتج هو أول اسم يظهر في الجينيريك. فهو المسؤول المالي عن الإنتاج، ويراقب كل عناصره (الموضوع، النجوم، الفنيين، الاستديو، المخرج، إلخ.). ويكون عادة مديراً للشركة المنتجة.

والمنتج المفوّض (Producteur délégué) يمثّل المنتج ويشرف على الجوانب القانونية والمالية من عملية إنتاج الفيلم.

مدير الإنتاج؛ هو عنصر فني يمثّل الجهة المنتجة، ويكلَّف بإدارة أعمال الفيلم، منذ مرحلة التحضير وصولاً إلى العروض في الصالات. ويكون دائم الحضور في موقع التصوير.

الوكيل العام (الريجيسير régisseur)؛ وهو الذراع اليمنى لمدير الإنتاج، يأخذ على عاتقه المسائل العملية المتعلقة بالتصوير (الموافقات المختلفة، استدعاء الممثلين أو الفنيين، قضايا النقل والطعام، إلخ.)

الإخراج: المخرج هو الفني المكلّف بإدارة تنفيذ الفيلم، منذ مرحلته التحضيرية حتى انتهائه. وغالباً ما يكون مؤلف السيناريو أو مشاركاً في تأليفه.

مساعد المخرج الأول (المخرج المساعد)؛ هو المُعين الرئيس للمخرج، لكن مهمته الأساسية تتركز في تحضير كل مستلزمات التصوير (استطلاع مواقع التصوير، البحث عن ممثلين، إعداد خطة العمل وخطة التصوير اليومية بالتعاون مع الفنيين كلهم)، والتأكد من سيره على النحو المطلوب، كي يتيح الفرصة أمام المخرج لتكريس نفسه للعملية الإخراجية (أو الميزانسين).

مساعدو المخرج الآخرون؛ يعاونون المخرج ومساعد المخرج الأول.

سكرتير(ة) الموقع (البلاتو)، ويُلقّب عادة بمراقِب النص (السكريبت Script-girl)، يسجل الملاحظات والمعلومات كافّة في أثناء التصوير.

الاستشاري؛ هو شخص متخصص في ميدان معيّن (الموسيقا، التاريخ، الفنون، العمارة، السلاح). ويقدم العون للمخرج في كل ما يتعلق بالمشاهد التي تخص مجال اختصاصه (الإعداد والتصوير وعمليات ما بعد التصوير). وقد يكون المستشار هو نفسه أحد المخرجين المتخصصين. (انظر **المستشار الفني**).

الممثلون: ويتحدد ترتيب ظهور أسمائهم في الجينيريك تبعاً لأهمية دور كل منهم؛ وغالباً ما يجري التفاوض على ذلك في أثناء التعاقد وذكره في العقد. وتأتي أسماء الممثلين الرئيسيين في الجينيريك التمهيدي. وعندما يظهر أحد النجوم ظهوراً عابراً في الفيلم، يذكر الجينيريك جملة «بالاشتراك مع» أو «مع المشاركة الاستثنائية»، أو «مع ضيف الشرف»[١] (عندما تكون مشاركة الممثل غير مأجورة).

وفي نهاية الفيلم تأتي القائمة بأسماء كل الممثلين والمشاركين دون استثناء بمن فيهم الممثلون الصامتون (الكومبارس)، وتسبق قائمة الفرق الفنية التي أسهمت في صناعة الفيلم.

والمقصود بالكاستينغ (Casting) عملية البحث عن الممثلين والكومبارس الذين يناسبون الأدوار.

---

(١) في النص: «مع الإسهام الكريم».

الصورة: يكون مدير التصوير مسؤولاً عن الصورة، وعن الإضاءة على وجه الخصوص.

المصوّر (ضابط الكادر Cadreur)؛ يتصرف وفق توجيهات مدير التصوير (ويشكلان معاً فريقاً واحداً في معظم الأوقات)؛ وهو مسؤول أيضاً عن حركة آلة التصوير (الكادر).

مساعد المصوّر الأول؛ يقدّم العون للمصوّر في ضبط وضوح الصورة، وضبط العدسة ذات المحرق المتغير إذا تطلّب الأمر، وهو مكلَّف أيضاً بصيانة آلة التصوير.

مساعد المصوّر الثاني؛ يحمّل الشريط في الآلة وينزعه منها.

المؤثرات الخاصة: يحدّد مدير المؤثرات الخاصة الطريقة الواجب اتباعها للحصول على المؤثرات المطلوبة. ويعيّن المقاطع التي سيجري تصويرها على أرض الواقع (المشاهد الخطرة، السيارات، ...)، أو في الاستديو (سواء على شريط الفيلم أم بالنظام الرقمي)، وتلك التي سيجري إنجازها أو تعديلها أو إكمالها عبر البرمجيات الرقمية الخاصة.

الفرق الفنية: يقوم الكهربائي الرئيس (chef électricien) بتركيب تجهيزات الإضاءة وفق توجيهات مدير التصوير، وهو الذي يدير فريق الكهربائيين.

ويتولّى فنيو المعدّات، وعلى رأسهم مسؤول المعدّات الرئيس (ماشينيست رئيس chef machinist)، نقل وتركيب معدّات التصوير (حوامل آلة التصوير، معدّات حركة المصاحَبة travelling، الرافعات). وعليهم تقع أيضاً مسؤولية تشغيل ونقل تجهيزات لقطات المصاحَبة أو الرافعات. وفي أثناء التصوير يتولّى المصوّر الفوتوغرافي للموقع (الفوتوغراف) التقاط الصور المخصّصة للمواد الإعلانية للفيلم.

الصوت: بعد اعتماد الصوت المجسّم، أو متعدد الأقنية، ظهرت الحاجة إلى ما يسمّى **مصمّم الصوت** (*Sound Designer*)، ويُعّدُّ بمنزلة مبتكر للأفكار الخاصة بالصوت. ويشرف على كل مراحل إنجاز شريط الصوت بأكمله،

ويظهر في جينيريك الأفلام التي يحتل فيها شريط الصوت أهمية أساسية. وهو، بالنسبة للصوت، بمنزلة مدير التصوير بالنسبة للصورة.

يكون كبير فنيي الصوت، ويسمى غالباً مهندس الصوت، مسؤولاً عن تسجيل الأصوات في أثناء التصوير.

مساعد الصوت يحمل العصا الطويلة التي يتدلى من نهايتها لاقط الصوت (المايكروفون). ويسمّى عادة حامل العصا (perchiste) وهو تعبير يُفترض أن يحل محل الكلمة الإنجليزية perchman.

أما مهندس أو مهندسو الصوت القائمون على الميكساج، فهو يختلف عادة عن كبير فنيي الصوت (المسؤول عن الصوت المباشر)، وتُذكر أسماؤهم في الجينيريك أيضاً إلى جانب أسماء مهندسي تسجيل الموسيقا.

الديكورات والملابس: يصمّم مهندس الديكور الديكورات، بما يتوافق وتوجيهات المخرج، وبالتنسيق مع مدير التصوير، ويتابع عملية التنفيذ التي يجريها فريق من اختصاصيي النجارة والدهان وعمّال الجص، إلخ.

ويجمع فني الديكور (l'ensemblier) الأثاث واللوازم والملحقات (الأكسسوار)، يساعده في ذلك مسؤول الأكسسوار.

ومن مهام مسؤول الأكسسوار كذلك، تأمين مستلزمات الحيَل السينمائية، التي لن تُعالَج في عمليات ما بعد التصوير.

تصميم الملابس (الرسوم) قد يقوم به مهندس الديكور، أو يكلَّف به مصمّم خاص بالملابس.

وقد يجري ضمّ اختصاصيي الماكياج واللباس ومصففي الشعر ضمن فريق الديكورات والملابس.

عمليات ما بعد التصوير: المونتير الرئيس هو المسؤول عن عملية مونتاج الفيلم. والمونتاج يعني وصل صور الفيلم بالشكل المطلوب. وقد يعاونه مساعد المونتير. ومع تطور تقانات الصوت الرقمية بات المسؤول عن مونتاج الصوت عنصراً لا يمكن الاستغناء عنه. وهذا الفني ينبغي أن يمتلك خبرة كافية تؤهله تُسلُّم

مهمة مساعد صوت على أقل تقدير. ويأتي الجينيريك أيضاً على ذكر فريق عمليات ما بعد التصوير التي تتم في معمل الطبع والتحميض، بمن فيهم القائم على المعايرة (ضبط الألوان) وعمّال المعمل؛ إضافة إلى فريق عمليات ما بعد التصوير الرقمية وفريق المخبر الرقمي، والفرق الموسيقية والموسيقيين ومنتجي أسطوانات موسيقا الفيلم، وأنظمة التسجيل الصوتية المستخدَمة (دولبي، DTS، SDDS).

الفريق الثاني: وهو فريق مختَصَر، يتضمن على الأقل مخرجاً ومسؤولاً عن التصوير. ويكلَّف هذا الفريق بتنفيذ اللقطات التي لا تستوجب حضور المخرج ولا تستلزم وجود الفريق بأكمله.

التصوير: الاستديو أو الاستديوهات التي جرى فيها التصوير، قاعات تسجيل الأصوات والموسيقا، مختلف الشركات التي جرت فيها عمليات ما بعد التصوير، إلخ.

الموسيقا: لائحة تضم المؤلفات الموسيقية كافة، الأصلية منها أم غير الأصلية، مع كل المرجعيات الخاصة بها (العناوين، المؤلفون، العازفون)، وكذلك اسم الناشر الموسيقي والإيداع القانوني.

الشكر: لائحة الشخصيات والإدارات ومختلف الجهات الخدمية والشركات التي أسهمت في إنتاج الفيلم، وكذلك أصحاب أماكن التصوير أو القاطنين فيها (الأماكن الخارجية أو الديكورات الطبيعية)، والأشخاص الذين لم يمانعوا في الظهور في تلك الأماكن.

المعلومات القانونية: في السطر الأخير من الجينيريك ترد حقوق النشر أو التأليف، التي تحدّد صاحب أو أصحاب حقوق النشر، وتبين تاريخ الإيداع القانوني الذي يتوافق، على وجه التقريب، وتاريخ العرض الأول للعمل، أكان عرضاً تجارياً أم لا.

المستشار الفنـي:

شخصية اختصاصية مهمتها تقديم النصح للفريق العامل في الفيلم، وتحديداً للمخرج، في ميدان معين: المستشار الموسيقي، المستشار التاريخي، إلخ. (انظر **الجينيريك**).

السينما والموسيقا:

لا نجانب الحقيقة إذا قلنا إن العلاقة القائمة بين الموسيقا والسينما، منذ ما يقارب مئة عام، هي أشبه بتلك القائمة بين الشمس والقمر. صحيح أن أحدهما يضيء الآخر ويسطع بضوئه، غير أن كلاً منهما يظل سجين خصوصية مضادّة لخصوصية الآخر. زد على ذلك أن التوقّد المتزامن لفضائلهما الإبداعية ضمن تناضح ناجز وفعلي، يظل، برغم كل النظريات، تحت رحمة قوانين المصادفات الاعتباطية التي يحدّها سياج التجريب.

زمن السينما الصامتة: كانت السينماتوغراف فنّ المعارض الموسمية، وهبَت نفسها لعيون المشاهدين عارية متقافزة. في الخارج، كانت الموسيقا (الآلات النحاسية والطبول) تصدح داعية الجماهير المتشوقّة إلى فنون السحر للدخول. وبعد ولوجهم داخل الخيمة، كان الموسيقيون يكتشفون فناً جديداً تماماً يغري بالتحاور. لكنهم ضاقوا بهذا الصمت الثقيل على أسماعهم فبادروا إلى انتهاكه. رافقوا العروض، وأخذتهم الدهشة من هذا التواطؤ غير المقصود الذي حدث بين الصوت والصورة، لكنهم شعروا أنه تواطؤ واعد، فقرروا الجلوس خلف آلات البيانو. إنه زمن ميلييس. وتبعاً لإيقاع العرض كان عازف البيانو يلجأ إلى تكرار المعزوفات، وهذا التكرار هو الذي أسهم في تحويل العزف الارتجالي إلى تأليف موسيقي. وقد لاقى ذلك نجاحاً لدى المشاهدين شجّع أصحاب الصالات على الانتقال إلى تدوين لحظات البهجة تلك، وسنّ ضوابط لها. وأُعطيت التعليمات إلى «القارعين» لإيضاح جو المَشهد وإعطاء الإيقاع: مشَاهد **الغموض** (*misterioso*)، كما في المَشاهد الليلية والأجواء المخيفة، والأجواء التي توحي بالخطر؛ أو المفاجآت غير المرتقبة: أمر ما على وشك الحدوث ...

في الولايات المتحدة، سادت آلة الوورليتزر (Wurlitzer، وهي آلة أورغن من نوع خاص، بالغ التعقيد، يسمح بالحصول على كل المؤثرات الصوتية) سيادة

مطلقة. وكان الوورليتزر هذا يملي أجواءً صوتية متميّزة تفوق بكثير تلك التي كان يوفرها البيانو. ومع تطور الصالات، راح أصحابها يوفرون للجمهور حضوراً موسيقياً متنوع الوسائل. فإلى جانب تشكّل الفرق الموسيقية، اتّسقت أنماط المؤلفات الموسيقية. وسرعان ما أضحت موسيقا «المصاحَبة» تلك، التي لم تكن حتى الساعة تحظى بالتقدير، المعيار المرجِعي للنظرة الإبداعية إزاء عالم الصور. ومع اتخاذ الميزانسين شكلاً من أشكال الأرستقراطية وُلدت فكرة التأليف الموسيقي للسينما. رأينا الموسيقي كامي سان سانس (C.Saint-Saëns) يكتب، عام 1908، موسيقا فيلم **اغتيال الدوق دو غيز**، لشارل لوبارجي (Ch.Le Bargy) وأندريه كالميت (A.Calmettes). ولأول مرة، أُتيحت للجمهور فرصة الاستماع إلى موسيقا جديدة، مع آلات قلما كان يسمعها في الصالات، بدل تلك المعزوفات النمطية المعتادة والمتكررة. كانت الصورة، وإيقاعها المتميز، يحملان للموسيقيين شكلاً جديداً من الإلهام الواقعي. وعلى مدى سنوات 1908-1920، ساد زمن التوافقيات الآلاتية، زمن السينما بوصفها ميداناً للتجريب الموسيقي: جوزيف كاريل بريل (J.Kareil Breil) (**مولد أمة**، د.و.غريفيث، 1915)؛ أرتور هونيغر (A.Honegger) (**العجلة**، أبيل غانص، 1923، ومن موسيقاه انبثق العمل السيمفوني *Pacific 231*)؛ إيريك ساتي (E.Satie) (**الاستراحة** *Entr'acte*، رونيه كلير، 1924)؛ جورج أنتي (G.Antheil) (**الباليه الميكانيكي**، فرنان ليجيه، 1924)؛ داريوس ميلود (D.Milhaud) (**اللاإنسانة**، مارسيل ليربييه، 1924)؛ ويليام أكست (W.Axt) (**الاستعراض الكبير**، كينغ ڤيدور، 1925؛ **بن هور**، فرِد نيبلو *F.Niblo*، 1926). وبدءاً من عام 1920، لم تعد الموسيقا تتفاعل مع الفيلم بطريقة موضوعية. لقد أفضى جنون التجريب إلى شطط هزلي. بات الفيلم هو الذي يصاحب فقاعته الموسيقية بعد أن سحقته المطرقة الأوركسترالية. لكن، سرعان ما عادت الأمور إلى نصابها مع قدوم الفيلم الناطق عام 1925 الذي بسط سيادته دون منازع. وهكذا، تحوّل الفن السابع ليخط مساره النهائي في اتجاه وحيد لا رجعة عنه.

صناعة الفيلم الناطق: شكّل عرض فيلم **مغنّي الجاز** لألان كروسلند (A.Crosland)، عام 1927[1]، الولادة الفعلية لصناعة جديدة، وقاد إلى اعتماد معايير ومحددات جديدة على مستوى الابتكار والتجديد. اتخذت كل من شركات الإنتاج الضخمة (الميجورز) هيكلية المنشأة الصناعية القائمة بذاتها. وفي وقت تعمّقت فيه الأزمة الاقتصادية وانتشرت البطالة، وظَّفت العديد من المؤلفين الموسيقيين والعازفين الشهيرين، وكثير منهم جاء من أوروبا العجوز. وجرى تنظيم كل الأمور بحيث لم يُترَك المجال لأدنى قدر من المصادفات. بادرت كل «شركة ضخمة» إلى تأسيس قسم موسيقي خاص بها، وهكذا غدت الموسيقا الهوليوودية، وكانت لمّا تزل بعد تحت تأثير مرحلة الفيلم الصامت القريبة، عملاً جماعياً يؤدّيه الموزّعون الموسيقيون واختصاصيو العمل الأوركسترالي، بتوجيه من المدير الموسيقي، وفرضت أسلوباً تميّز بنوع من الخطاب الصوتي الموازي، التصويري والمستمر. وإلى عام 1940، ظل مديرو الموسيقا يتبنّون الفكرة التطويرية القائلة بالمساواة بين الصورة والموسيقا: صورة = موسيقا. وقد بادر ماكس ستاينر (M.Steiner)، المدير الموسيقي في شركة RKO في الفترة 1930-1935، ومن ثم في شركة وورنر، بدءاً من عام 1937، إلى تطبيق هذه النظرية مع أفلام مثل: **صيد الكونت زاروف**[2] (إ. شودساك وإ.بيشيل، 1932)، **كينغ كونغ** (شودساك وكوبر، 1933)، **الدورية المفقودة** (جون فورد، 1934)، **الواشي** (ج.فورد، 1935)، **ذهب مع الريح** (ف.فليمينغ، 1939). كان ثمة لازمة موسيقية خاصة تميّز كل شخصية من الشخصيات الرئيسة، وكانت هذه التيمات الموسيقية تصاحب تلك الشخصيات دون كلل طوال مدة الفيلم، تتقاطع عبر إيقاعات وتلوينات مستقاة من الأعمال الكلاسيكية والفولكلورية والموسيقا الخفيفة. كان الأسلوب الموسيقي الهوليوودي أشبه بالهجين الديموغرافي

---

(١) وهو تاريخ عرضه في الولايات المتحدة، ولم يعرض في فرنسا ومعظم الدول الأوروبية قبل عام 1929.

(٢) *The Most Dangerous Game*.

السائد في الولايات المتحدة، لكنه استهلك نفسه في محاولاته العبثية لمجاراة ذلك البذخ البصري المذهل الذي كان يغطي الشاشة. وسرعان ما بادر مؤلفون آخرون، أكثر شباباً، إلى تصويب تموضعهم ضمن الخطاب السينماتوغرافي، محاولين تحديد شكل من أشكال التعاون الفعلي بينهم وبين المخرجين: ميكلوش روشا (M.Rozsa) مع **القتلة** (ر. سيودماك، 1946) و**شياطين الحريّة**[١] (جول داسّان، 1947) و**المدينة العارية** (ج. داسّان، 1948)؛ برنار هيرمان (B.Herrmamm) مع **المواطن كين** (أورسون ويلز، 1941) و**جين إير** (ر.ستيڤنسن، 1944). أما في أوروبا، وبرغم بعض التجاوزات والمبالغات التي لم تخلُ من الدلالة، تميّز الانتقال إلى الفيلم الناطق ومجمل إنتاج الأربعينيات بمقاربة حقل التجريب الجديد هذا بطريقة متأنية وأكثر تحفّظاً. كان المؤلفون الغربيون يتبعون بالأحرى إلى تقاليد موسيقية وتراكيب أقرب إلى الصناعة اليدوية منها إلى النظام الهوليوودي، وقد تناولوا موسيقا الفيلم بحماس ظلّ بعيداً عن «الشراهة». وقدّم موريس جوبير (M.Jaubert)[٢] صياغة بعيدة النظر لقوانين هذا النوع حين قال: «على الكتابة الموسيقية أو العلوم السيمفونية أن تخلي مكانها للفاعلية، بحيث تملي الجدلية البصرية للفيلم كمية الألحان اللازمة، وتخضع المداخلات الصوتية لدوافع ومبررات محددة» (محاضرة لندن، 1937). ومن الأفلام التي استفادت من أعمال موريس جوبير، وشكلت أنموذجاً لنظرياته نذكر: **الأطلنطا** (*L'Atalante*، جان ڤيغو، 1934)، **مفكّرة حفلات الرقص** (جان دوڤيڤيه، 1938)، **رصيف الضباب** (مارسيل كارنيه، 1938). وسار عدد من المؤلفين الموسيقيين في ركب هذه المقاربة بمختلف تنويعاتها وتدرّجاتها، نذكر منهم: جورج ڤان باريس (G.Van Parys) (موسيقا أفلام رونيه كلير ومارك ألّيغريه)، جان ڤيينر (J.Wiener) (مع ليربييه، بريسّون، رونوار)، هنري ڤيردان (H.Verdun) (مع أبيل

---

(١) *Brute Force*.

(٢) مؤلف موسيقي فرنسي (1900-1940) عُرف على وجه الخصوص بمؤلفاته الموسيقية العديدة للسينما الفرنسية في الثلاثينيات.

غانص)، جوزيف كوسما (J.Kosma) (رونوار وكارنيه). وفي بريطانيا، أسهم مؤلفون مثل ويليام إيلوين (W.Alwyn) وأرثر بليس (A.Bliss) ووولتر لي (W.Leigh)، في تطوير نوع من الروابط المتناغمة بين الصورة والموسيقا.

نهضة الخمسينيات: اتسمت سنوات الخمسينيات، في أوروبا، وفي الولايات المتحدة على السواء، بالنضج. سعى المخرجون والمؤلفون الموسيقيون إلى ترسيخ علاقة تكاملية فيما بينهم، وأرسوا قواعد حوار حقيقي وفاعل، مستفيدين من عِبَر تجارب الماضي وتجاوزاته، وظهور محاور اهتمام ومصالح جديدة. وفيما كان ميكلوش روشا، «الوسيط مع الجيل القديم»، منهمكاً بشغف في التعامل مع ملاحم الإنتاجات الضخمة الباذخة، مثل *Quo Vadis* (م. لوروي، 1951)؛ **بن هور** (ويليام ويلر، 1959)؛ **السيّد** (أنطوني مان، 1961)، راحت موسيقا السينما تتدرج ضمن نطاق البحث عن رؤية جديدة لتجسيد مفهوم الدراما. وعبر انعتاقها من ربقة الأشكال الأوركسترالية التي فرضها النظام الهوليوودي، انطلقت الموسيقا بنفَس جديد كلياً. قرن موسيقيو الجيل الثالث الفكر بالفعل، وحافظوا على فردانيتهم. تحرروا من قيود الوظيفة في الاستديوهات، اختاروا عوالمهم الذاتية، وراحوا يطرحون حلولهم. إنه زمن الشراكات التفضيلية: برنار هيرمان يرخي العنان لإحساسه الوسواسي في أعمال هيتشكوك، إيلمر بيرنشتاين (E.Bernstein) يجرّب مجموعة من التوليفات تمزج ببراعة بين موسيقا «الجاز» والموسيقا «السيمفونية» في أفلام أوتو بريمنغر (**الرجل ذو الساعد الذهبي**)، إلى جانب صيغ أوركسترالية مبتكرة في أعمال أنطوني مان وديلمر ديفس. فرانك دوڤول (F.De Vol) يغدو الشريك المفضل لروبرت ألدريش، وجيري فيلدينغ (J.Fielding) لسام بيكينباه؛ هذا فيما يعبّر جيري غولدسميث (J.Goldsmith) بجلاء عن شغفه بمدرسة ڤيينا (**فرويد** لجون هيوستون)؛ ويغدو هنري منسيني (H.Mancini) رمزاً لصنعة متحذلقة، تستند إلى خيار متناسق من الصوتيات المتميزة بالغة الخصوصية، ليتناغم على وجه التحديد مع ابتكارات بلاك إدواردز (B.Edwards)؛ ويفرض أليكس نورث (A.North) ميله إلى موسيقا الجاز و«حداثة الأصوات المتنافرة» (أفلام كازان

ونيكولس)؛ ويطيل ليونار روزنمان (L.Rosenman)، موسيقياً، أمد أسطورة الممثل النجم جيمس دين[١]، فيما يموضع لورنس روزنتال (L.Rosenthal) عمله ضمن منظور تاريخي وإثنولوجي (*Becket*، من إخراج بيتر غلينڤيل). أما في **فرنسا** فقد اختلطت نهضة الخمسينيات الموسيقية مع ظهور الموجة الجديدة. وعلى الفور، اشتغل المؤلفون الموسيقيون والمخرجون السينمائيون بانسجام تام، هادفين بلوغ لغة أصيلة. كان جورج دولورو (G.Delerue) الوريث الروحي لموريس جوبير، وكان ينظر إلى إسهاماته بوصفها عناصر حاسمة بالنسبة للجانب الدرامي (أفلام بير كاست، ألان رينيه، غودار، تروفو)[٢]. أما أنطوان دوهاميل (A.Duhamel) فقد ذهب بعيداً في البحث عن علائم تركيب نحوي موسيقي، شعبي بطبيعته، خالصٍ من مخلّفات الاعتياد والآلية، ومنفتحٍ على رغبة حقيقية في التجديد الشكلي (أفلام فيليب كوندروابيه، غودار، أستروك، تروفو). وجاء الخطاب الموسيقي لبيير جانسن (P.Jansen) خالياً من أي تيمة لحنية محورية لصالح توزيع موسيقي نادر وبالغ الدلالة (أفلام شابرول). كما عُدَّت أعمال موريس جار (M.Jarre) استمراراً لأسلوبية «على الطريقة الفرنسية». تخلّى جار عن تلك الصرامة التي بدأ بها مسيرته الفنية في الموسيقا التي كتبها لأفلام المخرج جورج فرانجو، ليتجه نحو أبّهة الفرق الموسيقية الهوليوودية الضخمة

---

(١) ليونار روزنمان (1924-2008) بدأ مسيرته الموسيقية في السينما مع فيلم إيليا كازان **إلى الشرق من عدن** (1955) من بطولة جيمس دين، وفي العام نفسه كتب موسيقا فيلم هيجان الشباب لنيكولاس ري، أيضاً من بطولة جيمس دين. وهكذا يكون روزنمان قد كتب موسيقا فيلمين من أصل ثلاثة قام ببطولتها الممثل الأسطورة جيمس دين. والمعروف أن ليونار روزنمان كتب بعد ذلك موسيقا عدد هائل من الأفلام السينمائية والأفلام والمسلسلات التلفزيونية وصل عددها على 130. نذكر من بين أكثرها شهرة: **بيري لوندون وكوكب القردة.**

(٢) Georges Deleru، مؤلف موسيقي فرنسي (1925-1992)، كتب أساساً للسينما (أغلب أفلام تروفو) والتلفاز والمسرح والأوبرا والباليه، في فرنسا وغيرها، ونال العديد من الجوائز المرموقة. أهم الأفلام التي كتب موسيقاها: **هيروشيما يا حبيبتي، جول وجيم، الإنجليزيتان والقارة، الاحتقار، الميترو الأخير، بلاتون...**

(**الدكتور زيفاكو**). غير أن مؤلفاته الأحدث عكست جهوداً بحثية تحمل قدراً أكبر من الذاتية (فيلم **المزوِّر** لشلوندروف). من جهته، كان ميشيل فانو (M.Fano) يرى أن الموسيقي يؤلف مجموعة من الأصوات وعليه أن يضمن التحكّم بكل ما يحمله الشريط الصوتي للفيلم. وقد طبّق رؤيته تلك في مؤلفاته التي خصّ بها المخرج ألان روب غرييّه (A.Robbe-Grillet). في **إيطاليا**، نسج نينو روتا (N.Rota) استمرارية موسيقية استندت إلى تيمات استهلالية: الخط اللحني، تنوّع المقام، ملامح تأثيرات شعبية. امتلكت ألحانه قوة البداهة، لكنها في الواقع تجاوزت ذلك بكثير لتشكل امتداداً أو لنقل استباقاً لحلم فيلليني اليقظ والمشوب غالباً بالقتامة. أما إنّيو موريكوني (E.Morricone) فقد وجد مع المخرج سيرجيو ليوني فرصة لاختبار أفكاره المجدّدة. بعيداً عن المرجعيات اللحنية التقليدية، أدخل موريكوني قراءة جديدة لتقاليد موسيقا الباروك تُعارضها أو تُغنيها مؤثرات غريبة تماماً عن القواعد اللحنية الهارمونية، تمتزج مع الأصوات البشرية. وقد استطاع موريكوني التخلص من نوعية أفلام رعاة البقر على الطريقة الإيطالية، أو ما سمّي «الويستيرن سباغيتي»، والانخراط مع السينما الإيطالية الشابة (بيللوكيو، بيرتولوتشي، بازوليني). أما في **بريطانيا** فقد كان لجون بيري (J.Berry)، القادم من عالم المنوّعات، إسهام واضح في بروز السينما الحرّة (Free Cinema) (*The Knack …and How to get it*، ريتشارد ليستر *R.Lester*, 1965). بذكاء، استطاع بيري إقحام الآلات الكهربائية والإيقاعات الجديدة ضمن الكتلة الأوركسترالية، ونجح من خلال ذلك في إضفاء طابع تجديدي على موسيقا الفيلم البوليسي (سلسلة أفلام جيمس بوند). في **اليابان**، لجأ كل من أكيرا إيفوكوبي (A.Ifukube) وفوميو هاياساكا (F.Hayasaka) وماسارو ساتو (M.Sato) وتوشيرو مايوزومي (T.Mayuzumi) وتورو تاكيمتسو (T.Takemitsu) إلى تقنيات الموسيقا الغربية، في حدود ما وفّرته لهم من إمكانات للتعبير، من دون التنكّر للروابط التي تربطهم بتقاليدهم المحلية.

مآثر الحنين: في مطلع السبعينيات استعاد مخرجو هوليوود الشبان الوصفات القديمة، التي أبْلت بلاء حسناً فيما مضى من خلال سلاسل أفلام الأربعينيات،

وراحوا يعيدون معالجتها باستخدام التقنيات السينمائية المزدهرة. وهكذا، جرى نفض الغبار عن أسطورة «العصر الذهبي»، وحُكِم عليها بولادة جديدة. وكان للمؤلف الموسيقي جون ويليامز (J.Williams) شرف الإقدام على (والإذعان لـ) تجديد مآثر الحنين. من جديد، عادت كتلة الموسيقا السيمفونية الثقيلة لتصاحب الصورة: **أسنان البحر**[1] و**لقاءات من النوع الثالث** (ستيفن سبيلبيرغ) وساغا **حرب النجوم** (ج. لوكاس). لكن مسعاهم هذا ما عاد على تلك الدرجة من السذاجة. فبالرغم من وفرة الوسائل لم تخرج الموسيقا فعلياً عن إطار إيقاع الفيلم وتقطيعه، وظلّت ترتبط ارتباطاً كلياً باحتياجاته. وفي سعار الموسيقا هذا، تجرّأ عدد من المؤلفين، الأقل ولاءً للنظام السائد، على إعادة استكشاف إمكانات الكتلة الأوركسترالية، وقوفاً عند رغبة مخرجين تقودهم تطلعات أكثر تحرراً: جون كوريغليانو (J.Corigliano) لفيلم **ما وراء الواقع** (*Altered States*، كِن روسّل *K.Russell*, 1980). وفي فرنسا، اقتبس غابرييل ياريد (*G.Yared*) من مناهل متنوعة لإبراز رنّات مبتكرة: **القمر في مجرى الماء** (*la Lune dans le caniveau*، جان جاك بينيكس *J.J.Beinex*, 1983).

الموسيقا الكلاسيكية على الشاشة: باستثناء الأفلام الموسيقية الخاصة بالسّير الذاتية (البيوغرافيا) (مثل فيلم **مالر** *Malher* لكين روسّيل على سبيل المثال)، ظلّ استخدام الأعمال الكلاسيكية بمنزلة حلٍّ وسط يسمح بإنقاذ الموقف. ربما كان في ذلك ما يريح السينمائي ويلبي رغبته، غير أن هذه العملية تبدو أحياناً كأنها مجرد عملية لصق (كولاج) ملتبسة، قد تثير شيئاً من الحميّة عند الجمهور، لكن هذا الأخير قلّما يتقبّلها بسهولة (2001: **أوديسّة الفضاء**، ستانلي كوبريك). ويتعاطى معظم المؤلفين الكلاسيكيين مع السينما بتحفّظ. ولعل في المخطوطة الموسيقية التي كتبها المؤلف أرنولد شونبيرغ (A.Schönberg)، لفيلمٍ... متخيَّل، عام 1930، خير دلالة على هذا الحذر المتبادل. يبدو كأنهم مقتنعون بوجود نوع من التشويش المعطِّل بين عالمين، كل منهما

---

(١) *Jaws*، 1975.

يكفي نفسه بنفسه، ومن ثمّ ظلّ إسهامهم تشوبه الشكوك، برغم أنه غالباً ما كان إسهاماً مثمِراً: طوني أوبان (T.Auban) (**الغراب**، هنري جورج كلوزو)؛ ليونار بيرنشتاين (L.Bernstein) (**على الأرصفة**[١]، إيليا كازان؛ **قصة الحي الغربي**، ر.وايز)؛ ماريوس كونستان (M.Constant) (Koenigsmark، سولانج تيراك)؛ هنري دوتييّو (H.dutilleux) (**ابنة الشيطان**، هنري دوكوان)؛ فرانسيس بولنك (F.Poulenc) (**دوقة لانجيه**، ج.دوبارونسيللي)؛ هنري سوغيه (H.Sauguet) (Farrebique، جورج روكييه). وفي ألمانيا، ومن ثم في الولايات المتحدة، بادر هانس إيسلر (H.Eisler) إلى إعادة النظر في عمل ووظيفة المؤلف الموسيقي ضمن نظام الإنتاج. كان إيسلر يتميّز بفكره النيّر، وقد ناضل في سبيل إيلاء أهمية أكبر للموسيقا المعاصرة على الشاشة (أفلام إيڤانس، لانغ، كاڤالكانتي، رينيه). لكننا رأينا سيرج بروكوفييڤ (S.Prokofiev)، في الاتحاد السوڤييتي، ينجح في جعل «اللغة المستحيلة» واضحة وحسيّة في عملين تميّزا بـ «تآلف تام»: **ألكساندر نيڤسكي** (1938) و**إيڤان الرهيب** (1942-1964) لإيزنشتاين.

موسيقا الجاز والسينما: بدا كأن السينما لم تأخذ من الجاز سوى الجانب النمطي (الكليشيه)، والنزعة نحو خرْق عالم القيم المعيارية والتطبيعية. كثيراً ماجرى ربط الجاز بتصنيف اجتماعي غير واضح المعالم. في البداية، كان يُعَدُّ بمنزلة ظاهرة سوسيولوجية تثير الفضول (فيلم **مغنّي الجاز**، 1929)، ثم أُحيط في الخمسينيات بهالة من النبل الذي لا يخلو من التعطّف: مايلس ديڤيز (M.Davis) (**مصعد إلى المشنقة**، لوي مال، 1958). ومع أن دوك إلينتون (D.Ellington) كان أول من كتب عملاً موسيقياً ينبع مباشرة من صلب عالم الجاز، وذلك من أجل فيلم **تشريح جريمة قتل** (*Anatomy of a Murder*، أوتو بريمينغر، 1959)، لكن ولادة الأنموذج الأولي للتعاون المثالي لم تحصل قبل عام 1963، بفضل المخطوطة الموسيقية التي كتبها ميل ويلدرون (M.Waldron) من أجل فيلم *The Cool World* لشيرلي كلارك، وظلت هذه المخطوطة عملياً وحيدة من دون

---

(١) *On the Waterfront*، 1954.

خلف. لقد استولت ماكينة الصناعة السينمائية على الخصوصية الجازيّة واستهلكتها إلى أن تهالكت تحت رحمة أنماط الإنتاج السينمائي المعاصرة: **الاحتيال**[١] (ج. روي هيل) و**الصغيرة**[٢] (لـ. مال).

الكوميديا الموسيقية: ظلت الكوميديا الموسيقية تمثل واحة الابتهاج الفريدة من نوعها في النظام الهوليوودي، وقد اعتاشت في بداياتها على الإرث الذي ورثته من مسارح برودوي (أغنيات جورج غيرشوين G.Gershwin وكول بورتر C.Porter وإرڤين برلين I.Berlin) قبل أن تغدو فسحة لكل أشكال السحر تتخللها ألحان موسيقية كُتِبت أصلاً بمفردات سينمائية: مؤلفات هارولد أرلين، ناسيو هيرب براون، سامي كان، سامي فين، فريديريك لوي، وكذلك ألان جي ليرنر، إيرا غيرشوين، أوسكار هاميرشتاين، جيروم كيرن، فرانك لوسّر، جيمي ميكيو، ريتشارد رودجرز، لورنز هارت، جول ستين، هاري ويرين، كورت ڤيل. ومع هذا الخليط المذهل من الأنواع، استطاع سينمائيو الكوميديا الموسيقية أن يمسكوا بخيوط اللعبة ويجتذبوا إليهم العديد من الموسيقيين المَهَرة، كانوا أشبه بـ«خيّاطي شريط الصوت». بين هؤلاء «الحرفيين»، يجدر ذكر كل من ساول تشابلن، روجر إيدينن جوني ميرسير، رالف بيرنز، جون غرين، ري هيندورف، أندريه بريڤين، جورج ستول. ومن فرنسا، استطاع ميشيل لوغران (M.Legrand) أن يمدّ عالم المخرج جاك ديمي (J.Demy) بديناميكية أصيلة رفعت أعماله إلى مصاف أهم نماذج هذا النوع (**مظلات شيربورغ**، 1964، و**آنسات روشفور**، 1967). (انظر **الكوميديا الموسيقية**).

---

(١) *The Sting* (بريطانيا، 1973).

(٢) *Pretty Baby* (الولايات المتحدة، 1978).

مونوغاتاري (Monogatari):

وتعني حرفياً «المَحكي» أو «المَروي». وهي كلمة يابانية تعني حكاية أو قصة في اللغة الأدبية، وتعود إلى العصور اليابانية القديمة، كما يشهد على ذلك العديد من الأعمال الكلاسيكية التي وصلتنا. منها على سبيل المثال، كتاب *Genji Monogatari* للروائي موراساكي شيكيبو (القرن الحادي عشر). وقد وردت هذه الكلمة في عناوين عدد كبير من الأفلام اليابانية، وكانت تترجم بالفرنسية إلى «حكاية» أو «قصة»، نذكر منها: *Ugestu monogatari* **(حكايات القمر الشاحب بعد المطر)** لكينجي ميزوغوشي (1953)، وكذا *Tokyo monogatari* **(حكايات طوكيو**، الذي أصبح **رحلة إلى طوكيو)** لياسوجيرو أوزو (1953).

نادي السينما (**CINÉ-CLUB**):

جمعية ذات طابع قانوني، تضم هيئات وأفراداً، تهدف إلى تلقين منتسبيها أصول الثقافة السينمائية. أول من استخدم تعبير «نادي السينما» هو السينمائي والناقد الفرنسي لوي دولوك (L.Delluc) عندما أصدر، في 14 كانون الثاني/ يناير 1920، المطبوعة الأسبوعية باسم **جريدة نادي السينما** أو **نادي السينما**، التي ترأس تحريرها. وقد أخذت جريدة **نادي السينما** على عاتقها مهمة التمهيد للحوار بين السينمائيين والجمهور، عبر تنظيمها كذلك تظاهرات لتشجيع تطوير السينما الفرنسية. في حزيران/ يونيو 1920 عُقد، في سينما بيبينيير الباريسية، أول لقاء جمع العديد من المشاركين، وفيه حاضر كل من أندريه أنطوان وإيميل كول. كل ذلك لم يكن قد اتخذ بعد شكلاً واضحاً. فقد توقفت جريدة "نادي السينما" عن الظهور في 11 شباط/فبراير 1921. ولم تمض ثلاثة أشهر حتى بادر دولوك من جديد إلى تأسيس مجلة **سينيا** (*Cinéa*)، وهي أول مجلة فرنسية اعتمدت نهجاً فكرياً واضحاً حول السينما. ولا شك في أن ثمة رابطاً وثيقاً يربط ما بين ولادة وترسيخ صحافة سينمائية متخصصة، تعي دورها على المستويين الاجتماعي والفني الجمالي، وبين تنامي فكرة النادي السينمائي.

قرر عدد من المشاهدين الانتقال من الفكرة إلى التطبيق، فتنادوا للاجتماع في 14 تشرين الثاني/ نوفمبر 1921 في إحدى صالات العاصمة، وهي صالة «الكوليزيه». وتضمّن البرنامج مونتاجاً للقطات إخبارية، مع فيلم روبرت ڤينه، **عيادة الدكتور كاليغاري** (1919). في تلك الفترة، أسّس المنظّر السينمائي ريشيوتو كانودو (R.Canudo) «نادي أصدقاء الفن السابع» (CASA)[١]، وقد أعلن كانودو

---

(١) Le Club des Amis du Septième Art.

على صفحات مجلة **سينيا**، أن هذه المنظّمة تهدف إلى شرعنة السينما بوصفها ممارسة ثقافية نبيلة، مؤكّداً «الخاصية الفنية للسينما بكل وسائلها» لأنها «قطْعاً فن من الفنون، إنها الفن السابع»، مبيّناً قيمة «المستوى الفكري للإنتاج السينمائي» ومطالباً بتسخير «كل الإمكانات لجذب المواهب الخلاقة نحو السينما، من كتّاب وشعراء، وكذلك رسّامين وموسيقيين من أجيال المستقبل». وقد جرى تكليف الـ CASA بتنظيم جناح السينما ضمن معرض الخريف السنوي للفنون لعامي 1921 و1923. وعام 1924، اندمج الـ CASA مع «النادي الفرنسي للسينما»، وكان يتولى تنشيطه ليون موسينياك (L.Moussinac). من هذا الاندماج، وُلد «نادي السينما في فرنسا»، تحت رعاية جيرمين دولاك (G.Dulac) وجاك فيدير (J.Feyder) إلى جانب موسينياك نفسه.

ارتبطت النواة المكوّنة لنوادي السينما ارتباطاً وثيقاً بوجود الحركات الطليعية وتبلور فكر متماسك حول الفيلم. وكان لشخصيتي دولوك ودولاك، الاسمان البارزان في المدرسة الانطباعية الفرنسية، إسهامهما الفاعل على هذا الصعيد. وقد أضاف «نادي السينما في فرنسا» بعداً ثالثاً إلى البعدين آنفي الذكر، تبدّى في قيادة النضال ضد الرقابة، إذ جرى تحت راية هذا النضال عرض فيلم **الدارعة بوتمكين** لإيزنشتاين لأول مرة في فرنسا، عام 1926، بعد أن كان ممنوعاً من العرض. ومع نهاية العشرينيات، أخذت الأمور تتبلور: جاءت ولادة **مجلة السينما**، في كانون الأول/ ديسمبر 1928، لتؤمّن بدورهاًحاملاً فكرياً متيناً للفن السابع. وفي هذا السياق أسّس ليون موسينياك، في إثر عودته من الاتحاد السوڤييتي، برفقة جان لودز وجورج ماران وبول ڤايان كوتورييه، «أصدقاء سبارتاكوس»، أول ناد سينمائي جماهيري انخرط فعلياً في حركة الصراع الاجتماعي. وعبْر هذه القناة لاقت أفلام من نوع **الأم** أو **نهاية سان بطرسبورغ** لبودوڤكين جمهوراً لم تكن لتحلم به. بعد أقل من عام، أُجبِرت جمعية «أصدقاء سبارتاكوس» على إيقاف نشاطها قسراً، تحت ضغط قائد الشرطة المدعو شياب.

توالدت تجربة نوادي السينما بكثرة، ما استدعى إنشاء الاتحاد الأول لها عام 1929. وفي أيلول/ سبتمبر 1929، انعقد «المؤتمر الدولي الأول للسينما

المستقلة» (CICI)، في لاسارّاز (سويسرا)، ومن خلاله سعى منظرون سينمائيون وسينمائيون طليعيون إلى إيجاد أنماط قابلة للاستمرار، لتوزيع الفيلم غير التجاري والفيلم البحثي. تركزت أهداف المؤتمر حول: «إقامة رابطة لنوادي السينما، ومقرّها جنيف، مهمتها تنسيق وتسهيل نشاط التنظيمات التي تناضل في سبيل توزيع واستثمار الفيلم المستقل؛ ومن جهة ثانية تأسيس تعاونية دولية للفيلم المستقل ومقرها باريس، مهمتها إنتاج الأفلام، شرط أن تتمكن من إنتاج أفلامها من دون تقديم تنازلات من أي نوع كان، وذلك من خلال فتح أسواق أمام تلك الأفلام، وتوظيف أسهمها التي سيوفرها اتحاد نوادي السينما» (**مجلة السينما** العدد 4، 15 تشرين الأول/ أكتوبر 1929). لكن الأزمة الاقتصادية، وقدوم السينما الناطقة، والأوضاع السياسية لم تسمح بإنجاز هذا المشروع آنذاك. غير أن العديد من المبادرات المتفرقة رأت النور: «المنبر الحر للسينما» لشارل ليجيه (Ch.Léger, 1925)؛ «نادي سندريللا للسينما» لسونيكا بو (S.Bo, 1933)؛ «نادي السينما» لهنري لانغلوا وجورج فرانجو (H.Langlois & G.Franju, 1935). وفي عام 1933، جرى تشكيل «الاتحاد الفرنسي لهيئات السينما التعليمية العلمانية» (UFOCEL)[١]، على شكل قسم متخصّص ينتسب إلى الرابطة الفرنسية للتعليم، وذلك لنشر السينما في المدارس الثانوية. وفي العشرينيات والثلاثينيات برزت في دول عدة مجموعات مزدوجة الأغراض: إنتاج أعمال ملتزمة، وعرض الأفلام التي منعتها الرقابة أو رفضتها الصناعة. نذكر من تلك المجموعات: الـ (Volksfilmbühne)[٢] والـ (Volksfilmerband) في ألمانيا؛ و«اتحاد جمعيات العاملين في السينما» (Federation of workers film societies) في بريطانيا؛ و«رابطة العاملين في السينما والتصوير» (Workers film and photo League) في الولايات المتحدة؛ و«نادي العاملين اليابانيين في التصوير السينمائي» (Japanese Workers camera club)...

---

(١) Union Francaise des Offices du Cinéma Éducateur Laïque.

(٢) “People's Film Theater” صالات السينما الشعبية.

لكن ازدهار وتوحيد حركة النوادي السينمائية جاءا مع التحرير. ففي أيار/ مايو 1946 ولد «الاتحاد الفرنسي لنوادي السينما» (FFCC)(١)؛ وفي 3 تموز/ يوليو 1946، جاء دور «الاتحاد من أجل الترفيه والثقافة» (FLEC)(٢)؛ وعام 1950 «الاتحاد الفرنسي لنوادي السينما الشبابية»، الذي سيتحول، عام 1964 إلى «اتحاد جان ڤيغو». في العام نفسه، تأسّس «فيلم وحياة»(٣)، فيما رأى «الاتحاد الوطني لنوادي السينما» النور عام 1958. بعض هذه الاتحادات توقف بدءاً من عام 1980، وتبلور العمل الجماعي بعيد الحرب. عام 1947 قادت الجهود المشتركة لكل من جورج سادول (G.Sadoul)(٤)، أمين عام الاتحاد الفرنسي لنوادي السينما وثورولد ديكنسن (T.Dickinson) ممثل هذه الحركة في بريطانيا، إلى ولادة «الاتحاد الدولي لنوادي السينما» (FICC)(٥)، بعضوية نحو عشرين دولة.

أصدرت أربعة اتحادات مجلات لها، جاءت امتداداً لعملها الإعلامي التوعوي حول الفيلم: الـ UFOCEL (الذي تحوّل عام 1953 إلى الـ UFOLEIS: «الاتحاد الفرنسي للمؤسسات العلمانية التعليمية عبر الصوت والصورة») أصدر، في أيار/ مايو 1946، جريدة **أخبار الـ** UFOCEL، التي اتخذت في تشرين الثاني/ نوفمبر 1951، اسم «**صوت وصورة**» (*Image et Son*) (ثم: **مجلة السينما** *la Revue du cinéma*)؛ وأسّس الـ FLEC، عام 1946، مجلة **تيليسيني** (*Télécine*) (توقفت عام 1978)؛ وأصدر الـFFCC، في تشرين الأول/ أكتوبر 1947، مجلة **نادي السينما** (*Ciné-club*)، التي تحوّلت إلى «**سينما 55**»(وتوقفت

---

(١) Fédération Francaise des Cinés-Clubs.

(٢) Fédération Loisirs Expression Culturelle ويتبع للكنيسة الكاثوليكية.

(٣) Film et Vie، اتحاد وطني لنوادي السينما التي تتبع للكنيسة البروتستانتية.

(٤) كاتب فرنسي ومؤرخ للسينما (1904-1967)، وهو صاحب أحد أهم المؤلفات حول تاريخ السينما بعنوان «تاريخ السينما».

(٥) Fédération Internationale des Cinés-Clubs.

عام 1985)، كذلك أصدر اتحاد جان ڤيغو، في أيلول/ سبتمبر 1964، **«السينما الشابة»** (*Jeune Cinéma*). كل هذه المجلات التي بدأت على شكل نشرات إعلامية توزَّع على نطاق كل حركة، اكتسبت فيما بعد جمهوراً واسعاً، فقد طبعت **مجلة السينما** 55000 نسخة عام 1985، وكانت في طليعة المطبوعات المتخصصة في فرنسا قبل أن تتوقف عن الصدور عام 1992.

مع بروز الحوامل الجديدة (أشرطة الڤيديو ثم الـ DVD) التي غيّرت شروط عروض الأفلام، شهد عقد التسعينيات غياب معظم الاتحادات الفرنسية لنوادي السينما، واجتمع المتبقي منها تحت راية الـ Inter-Films، وهي هيكلية لا تزال، حتى عام 2010، تجمع العديد من النوادي السينمائية التي تتابع نشاطها. لكن، بعد مرور حقبة اكتشاف الاستهلاك الشخصي للفيلم، نلحظ، منذ عدة سنوات، عودة إلى الممارسات التشاركية، برغم أن هذا التجديد لا يُقارَن على الإطلاق مع الازدهار الكمّي الذي شهدته الخمسينيات: وهكذا، رأينا عودة نواد سينمائية في المناطق التي اختفت منها صالات السينما، أو في بعض أحياء المدن الكبرى.

وهنالك عدد من التشريعات والقوانين، التي تطورت كثيراً منذ عام 1950، تحْكم العروض غير التجارية للفيلم.

النحو السينمائي (Syntaxe):

كانت عروض السينما في البدايات تتضمن عدة أفلام شديدة الفظاظة على مستوى اللغة السينمائية، إذ كان كل فيلم منها يتألف من لقطة وحيدة ثابتة. لكن سرعان ما توصّل السينمائيون إلى امتلاك ناصية وسيلة التعبير الجديدة تلك. ومنذ نهاية الصامت، كانوا قد اكتشفوا على وجه التقريب كل عناصر النحو السينمائي، وهو الذي ظل في جوهره نحواً بصرياً. ويستخدم السينمائي هذه العناصر لغرضين رئيسيين: تنظيم المكان وتنظيم الزمان. لكن عملياً يصعب كثيراً ترتيب هذه العناصر وتوصيفهما وفق هذا الغرض وحسب، فالمعروف، على سبيل المثال، أن تقطيع المشهد إلى سلسلة من اللقطات (الديكوباج)، يسمح للسينمائي بتنظيم المكان، وفي الوقت نفسه تنظيم الزمان. والعرض الذي نقدمه فيما يلي يستند إلى تجميع براغماتي، أكثر منه وظيفي، لوسائل اللغة السينمائية. بعض هذه الوسائل جرى تناولها في مواضع أخرى (انظر **الحيل السينمائية، شريط الصوت، المؤثرات الصوتية، الإضاءة، المؤثرات الخاصة، الماكياج، الليل الأمريكي**).

التأطير (الكادراج): هنا نميّز بين **اللقطة العامة**، أو **اللقطة الجامعة**، التي تُظهر الديكور كلّه؛ واللقطة **نصف الجامعة** التي تُظهر قسماً من الديكور؛ و**اللقطة المتوسطة** وتُظهر شخصية أو أكثر بطولها الكامل؛ **اللقطة الأمريكية**، حيث يؤطَّر الممثلون عند منتصف الفخذ؛ **اللقطة القريبة**، حيث يؤطَّر الممثلون عند الخصر أو الصدر؛ **اللقطة الكبيرة**، وتُظهر وجه الممثل أو غرضاً ما؛ **اللقطة الكبيرة جداً**، وتُظهر تفصيلاً معيناً. ويمكن الجمع بين تأطيرات عدّة عبر اللعب على **عمق الحقل**، كأن نرى ممثلاً بلقطة كبيرة وآخر بلقطة متوسطة. زد على ذلك أن عمق الحقل بحد ذاته هو إحدى الوسائل المستخدَمة لتنظيم المكان: لا يمكن، في الكادر نفسه، أن نساوي بين رؤية الممثل بلقطة قريبة (مثلاً) وهو يبدو

واضحاً أمام ديكور غير واضح (فلو) أو واضحاً أمام ديكور واضح. وتنسحب هذه الملاحظة على اختيار **البعد المحرقي** للعدسة: البعد المحرقي القصير يضخّم المنظور بشكل مفرط (من خلال تشويه اللقطة الكبيرة) ويزيد من عمق الحقل، في حين نجد البعد المحرقي الطويل يسحق المنظور ويقلل من عمق الحقل.

بشكل عام، يكون محور التصوير أفقياً، إلا فيما ندر. نقول إننا أمام لقطة **غاطسة**(١)أو لقطة **من علٍ** (بلونجيه *plongée*) عندما يكون هذا المحور مائلاً نحو الأسفل، ولقطة **من أسفل** (كونتربلونجيه *Contre-plongée*) عندما يكون مائلاً نحو الأعلى. ونتحدث عن **لقطة مقابِلة أو مواجِهة** (كونترشان *Contre-champ*) عندما يجري التصوير في اتجاه معاكس تقريباً لاتجاه اللقطة السابقة. وتُستخدَم تقنية اللقطات المتناوبة (*Champ-contre-champ*) عادة لتصوير حوار بين شخصين متقابلين، إذ تسمح بإظهار وجهي المتحدثَين بالتناوب، وعندها قد يظهر رأس المتحدث الثاني من الخلف، في مقدمة اللقطة.

حركات الكاميرا: أبسط الحركات هي... غياب الحركة، وهذه هي **اللقطة الثابتة.** لكن يندر في الواقع وجود اللقطة الثابتة الحقيقية: عموماً نلجأ، في أثناء تصوير الحدث، إلى **تعديل التأطير** (تغيير الكادراج)، عبر حركة طفيفة لآلة التصوير، تسمح بإعادة ضبط مركز الحقل، حينما يغيّر الممثلون أماكنهم على سبيل المثال.

في اللقطات **البانورامية** (البانو)، تدور الكاميرا حول محور ثابت، وتكون في الغالبية العظمى من الحالات بانورامية أفقية، نلجأ إليها على الخصوص بهدف «مسح» منظر معين، أو مصاحبة حركة الممثلين أو العربات، إلخ.

في حركات **المصاحَبة** (الترافيلينغ Travelling) تأتي الحركة من الكاميرا، وغالباً ما تكون حركة أفقية. وتبعاً لاتجاهات الحركة ولمحور التصوير، نميّز حركات المصاحبة **الأمامية** و**الخلفية** (إذ تقوم الكاميرا بالتصوير «متراجعةً» نحو الخلف)، و**الجانبية.** وغالباً ما تترافق الحركة المصاحِبة مع حركة بانورامية.

---

(١) أو انقضاضية. البعض يطلق عليها لقطة عين النسر.

ويجدر عدم الخلط بين حركة المصاحَبة بالمعنى الحصري وحركة **المصاحبة البصرية** أو **الضوئية** (*travelling optique*)، حيث يجري بالتدريج تقليل مساحة حقل الرؤية (زوم خلفي) أو زيادتها (زوم أمامي) بفضل عدسة ذات بعد محرقي متغيّر: هذا يعطي انطباعاً بصرياً يماثل الانطباع الذي تولده حركة المصاحبة وفقاً لمحور التصوير، لكنه، على عكس حركة المصاحبة الفعلية، لا يتسبب في أي تعديل لمنظور الرؤية.

في الغالبية العظمى من حركات المصاحَبة تتحرك الكاميرا في المستوى الأفقي. وحركات **الرافعة** (*grue*) هي التي تفتح أمامها الأبعاد الشاقولية للفضاء.

عند التوليف بين حركة الرافعة وحركة المصاحبة، يمكن تنفيذ العديد من الحركات البالغة التعقيد. وفي السابق، كانت هذه التوليفات نادرة الحدوث نسبياً، بسبب ضخامة المعدّات اللازمة. منذ بضع سنوات، ظهرت **معدات تثبيت الكاميرا** (**الستيديكام** *Steadicam*)، من طراز **باناغليد** (*Panaglide*) أو **اللوما** (*Louma*)، وفّرت للسينمائيين حريات واسعة في اختيار الحركة.

أدوات الوصْل (Les liaisons): الفيلم هو عبارة عن سلسلة من **اللقطات** (*plans*)، كل لقطة تتألف من سلسلة مستمرة من الصور، تسجّلها الكاميرا في أثناء شوط تصوير (أي من لحظة تشغيلها حتى لحظة إيقافها). وحين نقارب بنية الفيلم، سنلاحظ أن هذه السلسلة من اللقطات تنتظم في عدد من المجموعات الفرعية، نسميها **مقاطع** (*Séquences*) أو **مشاهِد** (*Scènes*). والمشهد يمثّل المستوى التحليلي الأصغر من المقطع، ويحمل في داخله إيحاء بفكرة وحدة الزمان والمكان، أشبه إلى حد ما بمفهوم المشهد المسرحي. أما **اللقطة المشهد** أو **المشهد وحيد اللقطة** (*Plan séquence*) فنحصل عليه عندما نصوّر المشهد بأكمله من دون إيقاف الكاميرا: هنا نحصل في لقطة واحدة، وغالباً ما تكون طويلة، على ما كنا سنتوصل إليه بطريقة تقليدية، أي من خلال تقطيع الحدث

إلى سلسلة لقطات يجري تجميعها عند المونتاج. واللقطة المشهد تستوجب بالطبع كاميرا متحركة(١).

ويتفاوت عدد اللقطات في فيلم طويل تفاوتاً كبيراً، تبعاً لأسلوب المخرج ونوع الفيلم. ويبلغ وسطياً نحو 500 إلى 600 لقطة. لكن فيلم **الحبل** لألفريد هيتشكوك (1948)، على سبيل المثال، لم يتضمن سوى عدد قليل من المشاهد وحيدة اللقطة. في المقابل، تعجّ أفلام ڤيرتوڤ (D.Vertov) بعدد هائل من اللقطات.

الطريقة الأسهل للوصل بين لقطتين متتاليتين هي الجمع بينهما مباشرة من دون أي مرحلة انتقالية، وهو ما يُسمّى **القطْع الصريح** (*Coupe franche*). وهي نقلة كانت تدلل تقليدياً على استمرارية الحدث فيما بين اللقطات (برغم أن تصوير هذه اللقطات قد جرى فعلياً بفاصل زمني قد يصل إلى بضعة أيام)، كما يجري اليوم في البرامج التلفزيونية عندما يقطّع المخرج بين كاميرا وأخرى. في السابق، كانت الإشارة إلى تغيير المكان أو الزمان تحصل بوساطة أدوات الوصل، مثل **التمازج**(٢) (*Fondu enchaîné*) أو النوافذ، إلخ (انظر **المؤثرات الخاصة**). كذلك كان يُشار إلى بداية ونهاية المشهد من خلال التلاشي (التلاشي نحو الأسود أو الظهور التدريجي)، أو بتأثير فتحة **حدقة العين** (*Iris*) (تظهر الصورة، أو تختفي، ضمن دائرة ذات قطر متزايد، أو متناقص تدريجياً). كانت تلك الاعتبارات ضرورية بالطبع بالنسبة للأجيال الأولى من المتفرجين، لكنها اليوم لم تعد مستساغة، فالأفلام المعاصرة باتت تعتمد مونتاج القطْع الصريح، حتى مع وجود قفزة في الزمان أو المكان. ولكي يستطيع المشاهد فهم ما يجري، ينبغي بالطبع أن تكون العناصر البصرية والسمعية من الوضوح بحيث تتيح له، تلقائياً، إمكان إدراك هذا النوع من القفزات، بما فيها العودة إلى الوراء. ونستخدم

---

(١) أو اللقطة المقطع، ويجري أحياناً تحقيقها من خلال وصل عدد من اللقطات الطويلة المتتالية بطريقة حاذقة غالباً ما تلجأ إلى الديكور، كالمرور خلف عمود أو خلف جدار، إلخ.

(٢) المقصود ظهور بداية اللقطة الجديدة تدريجياً لتحل محل نهاية اللقطة الحالية التي تتلاشى بالتدريج.

أحياناً **لقطة القطع** (*Plan de coupe*) أو اللقطة البينية[1]، وهي لقطة سريعة، ليس لها دلالة تُذكر، يتم إدراجها، في أثناء المونتاج، بين لقطتين متعاقبتين، لتفادي حدوث وصل غير مُستحَب بصرياً بينهما (وهو ما يُعرف بالحفاظ على الراكور raccord). و**اللقطة المقحَمة** (*Insert*) هي لقطة قريبة جداً وسريعة، يُقصَد منها الإشارة إلى تفصيل معيّن. أما **لقطات الأرشيف** (*stock shots*) فهي لقطات من الأرشيف، تستخدم في مونتاج بعض الأفلام، وذلك لضغط تكاليف الإنتاج: حيوانات بريّة، حرائق، ثوران البراكين، إلخ.

الحيل التي تُنفَّذ في المعمل: وتسمح بالحصول على العديد من المؤثرات الأسلوبية: التنضيد (أو تراكب الصور)، الوقوف على صورة ثابتة، إبطاء الحركة، التسريع، تعدّد الصور (صور متعددة تظهر على الشاشة، الواحدة إلى جانب الأخرى: فيلم *Woodstock* لمايكل ويدلايت *M.Wadleigh* ,1970)، الانتقال إلى الأبيض والأسود أو إلى الألوان، تعديل التأطير، إلخ.

الصوت: صحيح أن السينما تظل فناً بصرياً قبل كل شيء، لكن الصوت هو عنصر بالغ الأهمية من عناصر النحو السينماتوغرافي. فهو قادر وحده على تنظيم المكان: فلنتذكر فيلم روبير بريسّون (R.Bresson) بعنوان **فرار محكوم بالموت** (*Un condamné à mort s'est échappé* ,1956) وفيه يصلنا بكل وضوح «إحساس» بالبيئة المكانية المحيطة بزنزانة السجن، برغم أننا لا نغادر هذه الزنزانة. ثم إن **الأصوات الخلفية** (*voix off*)، وهي تلك التي تصدر عن شخص غير مرئي على الشاشة، غالباً ما تكون وسيلة فعّالة لتسهيل السردية السينمائية (انظر **شريط الصوت**).

---

(١) البعض يسميها اللقطة الجسر أو اللقطة الانتقالية.أو أيضاً لقطة راكور.

مجلات السينما

كرّاسات السينما (Cahiers du cinéma):

مجلة سينمائية أسّسها، في نيسان/ أبريل 1951، كل من لو دوكا (L.Duca) وجاك دونيول ڤالكروز (J.D-Valcrose) وليونيد كيجل (L.Keigel) (والتحق بهم أندريه بازان A.Bazin منذ العدد الثاني)، وجاءت كبديل عن **مجلة السينما** (1946-1949) التي كان يديرها جورج أوريول (G.Auriol). وقد فرضت **كراسات السينما** حضورها، منذ بداية صدورها، من خلال المستوى الرفيع لمقالاتها، كذلك من خلال شخصية أندريه بازان المتميزة. ومنذ عام 1952 شرع إيريك رومر (E.Rohmer) وبازان (الذي أبدى شيئاً من التردد) في إعادة الاعتبار لأعمال المخرج الفرنسي جان رونوار (J.Renoir) التي صنعها في أمريكا. وفي عام 1954، بدؤوا حملتهم ضد ما يسمى **تقاليد النوعية** السائدة في السينما الفرنسية آنذاك (عبر مقالات فرانسوا تروفو F.Truffaut على وجه الخصوص). وفي عامي 1954-1955 انتقل «الفتيان الأتراك»[١] (تروفو وشابرول Chabrol ورومر وريڤيت Rivette، ولحقهم غودار Godard عام 1956) إلى ما يشبه إضفاء هالة من القداسة على ألفريد هيتشكوك[٢] (A.Hitchcock) وهوارد هوكس[٣] (H.Hawks). وحاولت **سياسة المؤلفين**،

---

(١) Les Jeunes Turcs، إشارة إلى أعضاء جمعية «تركيا الفتاة»، وقد اتخذ هذا التعبير معنى مجازياً يدلل على أي جماعة من الشبان الديناميكيين والنزقين والعنيدين تتمرّد على قيادة عفا عليها الزمن.

(٢) انظر كتاب «هيتشكوك تروفو»، ترجمة عبد الله عويشق وحسن عودة. منشورات وزارة الثقافة – المؤسسة العامة للسينما – سلسلة الفن السابع 22 – دمشق 1997.

(٣)Howard Hawks (1896-1977) المخرج الأمريكي المعروف، واحد من أهم المخرجين الأمريكيين، وصاحب العديد من الأعمال المتميزة التي تركت بصمتها على السينما

في إثر النجاح الباهر الذي لاقته عام 1956، أن تجد لها متكأً نظرياً على صفحات المجلة، وهنا أيضاً أبدى بازان بعض التحفظ. في العام التالي، حل رومر محل لو دوكا في رئاسة التحرير. توفي بازان عام 1958، وأظهرت **الكراسات** ميلاً واضحاً نحو المثالية الجمالية وجنون التأويل. وبدءاً من عام 1958 انتقل «الفتيان الأتراك» إلى الإخراج: ومعهم وُلدت **الموجة الجديدة** الفرنسية. وفي الفترة 1971-1963، وبمبادرة من ريڤيت وجان لوي كومولي (J.L.Comolli) وجان ناربوني (J.Narboni)، إضافة إلى دانييل فيليباتشي (D.Philipacci) الذي اشترى المجلة، اتخذت **الكراسات** شكل المجلة الدورية المصوَّرة، المنوَّعة والمكثفة، لتغدو صفحاتها مكاناً تلاقت فيه السينمات الجديدة التي تفتحت في مختلف أرجاء العالم. وقد تركت أحداث أيار/ مايو 1968 أثراً بالغاً على المجلة. إذ تبنّت الأيديولوجيا الماويّة النضالية، وانغلقت تالياً في قفص السياسة (1971-1977)، تحت إدارة سيرج داني (S.Daney) وسيرج توبيانا (S.Toubiana). وسادت المجلة طوال تلك الفترة نزعات البنيوية والألسنية والماركسية واللاكانية[١]، كأدوات في خدمة أفكار جافّة عقيمة، تعمّدت الإبهام وانسداد الأفق، أدّت إلى انحسار شعبية **الكراسات** بشكل مريع. بعد عام 1977، أعاد هؤلاء ارتباطهم مع هواية السينما (السينيفيليا)، وتبنّوا سياسة مثمرة من خلال نشر عدد من المؤلفات السينمائية. وتعاقبت على المجلة، فرق متعددة ومتنوعة من المحررين، أدارها على التوالي تييري جوس وأنطوان دو بيك وشارل تيسّون، وذلك حتى عام 2003، حين ابتاعت مجموعة **اللوموند** الإعلامية المجلة، وعيّنت جان ميشيل فرودون رئيساً لتحريرها. غير أن **اللوموند**، وبسبب الصعوبات المالية التي عانتها وتدنّي مردودية المجلة، اضطرت إلى بيعها إلى المجموعة الإنجليزية فيدون (Phaidon)، التي بدأت إصدار صيغة جديدة لها في خريف 2010.

الأمريكية (1949-1966). لكنه حورب من قبل القائمين على جوائز الأوسكار ولم ينل أياً منها عبر المنافسة. بعض أهم أعماله: *Scareface* (1932)، *Sergent York* (1941)، *Red River* و *Rio Bravo* (1959)، *Hatari* (1962).

(١) نسبة إلى الطبيب والمحلل النفسي الفرنسي جاك لاكان (J.Lacan, 1901-1981)، الذي أسهم، مع استمرار مناداته بالعودة إلى فرويد، في توسيع حقل التحليل النفسي وربطه بالألسنية والأنطروبولوجيا البنيوية: كان يؤمن بأنه يمكن فهم العقل الباطن كما نفهم اللغة.

مجلة «ثقافة الفيلم» (Film Culture):

أسسها جوناس وأدولفاس ميكاس[١] (J&A.Mekas) في نيويورك عام 1955، وسرعان ما غدت الداعم الأساسي لنقّاد الطليعة الأمريكية. وقد طُبعَ عددها الأول دَيناً على مطابع الرهبان الفرنسيسكان الليتوانيين في بروكلين. ومع صدور عددها الثالث، تقدّم هاري غانت برأس المال اللازم لاستمرار صدور المجلة، بمعدّل أربعة أو خمسة أعداد سنوياً. وظهر أورسون ويلز على غلافها في كانون الثاني/ يناير 1955، وفي بداياتها استقبلت المجلة على صفحاتها إسهامات فورد ودوميل، لكن أيضاً ريختر ولوت إيزنر. كان الهدف يتلخص ببساطة في «بلوغ فهم أعمق للجوانب الجمالية والاجتماعية في السينما». ولمّا أطلق جوناس ميكاس حركة «السينما الأمريكية الجديدة» (New American Cinema)، عام 1959، اتخذ موقف المجلة طابعاً أكثر التزاماً، وعبّرت عن تأييدها للموجة الجديدة، وكذلك لبونويل وأنطونيوني والشخصيات التي كانت تجسّد مستقبل السينما الأمريكية. منحت المجلة أولى «جوائز الفيلم المستقل» لكل من كاسّافيتس (Cassavetes) وروبرت فرانك وألفريد ليسلي وليكوك. وتالياً، في إثر تأسيس «تعاونية صنّاع الفيلم» (Film-Makers’s Cooperative)، مال

---

(١) من أصل ليتواني، هاجرا إلى الولايات المتحدة عام 1949. وكان جوناس شاعراً ومخرجاً سينمائياً، وهو أحد مؤسسي «تعاونية صنّاع السينما»، وكانت المبادرة الأولى عالمياً لتشكيل تجمّع لسينمائيين ينادون بتوزيع مستقل ومواز لأفلامهم، كذلك كان جوناس أحد الذين وقفوا خلف تأسيس «الأرشيف الأنطولوجي للفيلم» (Anthology Film Archive) الذي شكل أول سينماتيك للسينما المستقلة والسينما الطليعية (New AmericanCinema). وثمة من اعتبر أفلام جوناس ميكاس بين أكثر الأفلام السينمائية ثورية.

موقف المجلة نحو المزيد من الراديكالية: بدءاً من العدد 29 (صيف 1963) فتحت المجلة أبوابها أمام السينمائيين التجريبيين، عندها جرى تكريم ستان براكاج وجاك سميث وأندي ڤارول وغريغوري ماركوبولوس ومايكل سنو. وغدت مجلة **ثقافة الفيلم** أولى المجلات العالمية المتخصصة حصرياً بالسينما المستقلة (الأمريكية منها على وجه الخصوص). وظلت تحت إدارة جوناس ميكاس، فكنّا نقرأ فيها نصوصاً حول كل من اشتغل بسينما الأندرغراوند النيويوركية، مثل جيروم هيل، رون رايس، تيلور ميد، إلخ. وقد توقفت عن النشر عام 1966، بعد صدور 79 عدداً.

مجلة سينما (CINÉMA):

مجلة سينمائية فرنسية شهرية، كانت في الأصل مجلة **نادي السينما** *Ciné-Club*، التي أصدرها «الاتحاد الفرنسي لنوادي السينما» منذ 1947. وكانت تطبع ما يقارب 25000 نسخة للعدد الواحد، وتُعدّ تالياً، مع **كراسات السينما** و**مجلة السينما**، **الصوت والصورة** ومجلة **بوزيتيف** *Positif*، واحدة من كبريات مجلات الإعلام والتوثيق الفرنسية على مدى عقود ثلاثة، بدءاً من عددها الأول، تشرين الثاني/ نوفمبر 1954. كانت مجلة منفتحة على مختلف أنواع وجوانب السينما، وكانت منذ بداياتها تميل غالباً لاتخاذ مواقف متشدّدة. وهكذا، دعمت «الموجة الجديدة» بقوة في بداياتها، لكنها راحت تبدي نحوها مواقف أكثر تحفظاً بعد عام 1963. في أحداث أيار/ مايو 1968 تم استبدال قسم من فريق التحرير. وشيئاً فشيئاً، تزايدت حدة الخلافات في الرأي ضمن المجلة. مع نهاية 1971، ترك قسم من المحررين المجلة، إثر خلافهم مع زملائهم حول مفهوم النقد، وأسّسوا مجلة **شاشة** 72 (*Écran 72*). وهذا أضعف *Cinéma 72* التي استعانت بإسهامات محررين جدد؛ وسرعان ما تشكّل فريق متلاحم، تعدّدت ضمنه الآراء المعلنة، لكنها ظلت مع ذلك ملتزمة بمحور عمل مشترك. باتت لهجة المجلة أكثر جدّية وأحياناً متزمّتة. في السبعينيات انتقل عدد من أولئك المحررين إلى الإخراج (إيڤ بواسيه I.Boisset، برتران تاڤيرنييه B.Tavernier، رونيه جيلسون R.Gilson، جيرار فرو- كوتاز G.Frot-Coutaz). توقفت المجلة عن الصدور عام 1985، مع العدد 320. جرت بعدها عدة محاولات، مع فرق عمل جديدة لاستمرار إصدارها (كأسبوعية حتى عام 1988، ثم من جديد شهرية، ثم نصف شهرية بين 1992 و1997، ثم غير منتظمة)، وصولاً إلى عددها الأخير الرمزي (الـ 600) في أيلول/ سبتمبر 1999.

مجلة سينما الإيطالية (CINEMA):

مجلة إيطالية تأسست عام 1936 وأدارها على التوالي لوتشيانو دو فيو وڤيتوريو موسوليني، الابن البكر للدوتشي، الذي كان من كبار هواة السينما. وهي مطبوعة دورية مصوَّرة نصف شهرية واسعة الانتشار. كانت ذات طبيعة غير متجانسة، تخلط المقالات الموجهة للجمهور العريض مع الدراسات الفكرية المعمّقة. وقد نشرت المجلة مقالات لأنطونيوني (Antonioni) («من أجل فيلم عن نهر بو»، 1939)، وبوتشيني (Puccini)، وبييترانجيلي (Pietrangeli)، ودوسانتيس (De Santis) («من أجل منظر طبيعي إيطالي»، 1941)، وأليكاتا (Alicata)، وإنغراو (Ingrao)، وڤيسكونتي (Visconti) («جثث»، 1941؛ «السينما التشبُّهيّة (الأنطروبومورفية)»، 1943). وبسبب جلاء رؤيتها وعدم امتثاليتها، تحت عباءة الالتزام السياسي، كانت مجلة **سينما** المنبر الأول للحوارات التي مهّدت السبيل لتبلور التيار الواقعي الجديد، وشجّعت على ظهور أفلام مثل **العشاق الجهنميون** (*Ossessione*, 1943) لڤيسكونتي. وبعد توقفها في أثناء الحرب عاودت المجلة صدورها عام 1946، واستمرت تغذّي الحوار حول تطور السينما الإيطالية. لكنها توقفت عن الصدور في منتصف الخمسينيات بعد أن واجهت منافسة حامية من مجلة **سينما نووڤو** *Cinema nuovo* المنشقّة عنها وكانت تأسّست عام 1952.

مجلة السينما «صوت وصورة»:

عام 1946، أصدرت «الرابطة الفرنسية للتعليم» مطبوعة «**أخبار الاتحاد الفرنسي لهيئات السينما التعليمية العلمانية**» (UFO-CEL-informations)، وكانت عبارة عن نشرة متواضعة مخصصة للتواصل بين نوادي السينما، المنضوية تحت لواء «الاتحاد الفرنسي لهيئات السينما التعليمية العلمانية» (الذي غدا لاحقاً الـ UFOLEIS). وعام 1951 أُطلق عليها اسم **صوت وصورة** (Image et Son)، وجرى تجديدها شكلاً ومضموناً، واغتنت بالملفات والدراسات الفيلمية، لتتحول عام 1964 إلى «مجلة فكرية للسينما» تتوجّه إلى كل فئات القرّاء، من دون التنازل مع ذلك عن رسالتها التعليمية. وسرعان ما اشتهرت مجلة **صوت وصورة** بإصدارها مجموعة من الأعداد الخاصة، أو «شبه الخاصة» بالغة الأهمية، كان كل منها يُخَصّص لسينمائي معين أو لمدرسة أو لسينما بعينها. وقد اتخذت لها، عام 1967، عنواناً فرعياً هو **مجلة السينما** (*la Revue du cinéma*)، ما لبث أن اعتمدته شيئاً فشيئاً اسماً نهائياً لها. كانت تناضل في سبيل سينما تأمّلية فكرية متجذرة في واقعنا المعاصر، وكرّست زاوية خاصة لأخبار السينما، ولم تتجاهل الفيلم التجاري أو الأنواع السينمائية الهامشية (بما فيها الأفلام البورنوغرافية). واشترت، عام 1980، مجلة **الشاشة** Écran (1972-1979)، واندمجت معها، وكانت هذه الأخيرة امتداداً لمجلة **سينما** (*Cinéma*)، لسان حال «الاتحاد الفرنسي لنوادي السينما». وقد واظبت منذ 1957 وحتى 1993 على إصدار ملحق سنوي تحت عنوان **الموسم السينمائي** (*la*

Saison cinématographique)، يتضمن الملف الفني لكل الأفلام التي كانت تُعرَض في فرنسا طوال العام، مع مضمون كل فيلم وتحليل فني له. وعام 1990، أعُيدت هيكلة مجمل نشاطات «الرابطة التعليمية»، فألزمت هيئة تحرير المجلة بتأسيس دار نشر خاصة بها. وبعد أن اشتراها ناشر آخر، ما لبثت **مجلة السينما** أن توقفت عن الصدور، في تشرين الثاني/ نوفمبر 1992. وعلى الفور، بادر فريق المحررين، مع مموّلين جدد، إلى إصدار **شهرية السينما** (*le Mensuel du cinéma*)، التي اقتصرت على 18 عدداً (وملحقَين **الموسم السينمائي**).

«**مجلة السينما**» (**La Revue du Cinéma**):

أسّس جان جورج أوريول (J.G.Auriol)، في كانون الأول/ ديسمبر 1928، نشرة بعنوان **من السينما** (*Du Cinéma*)، نشرها حينذاك جوزيه كورتي، وهي التي تحوّلت، منذ عددها الرابع في تشرين الأول/أكتوبر 1929 إلى **مجلة السينما**، ونشرتها دار غاليمار Gallimard. وقد ضمّت هيئة تحريرها خيرة نقّاد ذلك الزمن، مثل جاك برنار برونيوس، بول جيلسون، أندريه دولون، لوي شاڤانس، ونشرت على صفحاتها إسهامات كل من سوبّو، ودينو، وإيزنشتاين، وبيرانديللو، وجيد، وليريس، وظلت على مدى أعدادها التسعة والعشرين تتبنى، وبإخلاص قلّ نظيره، موقفاً ملتزماً متشدداً من السينما (وقراءتها اليوم تظهر إلى حد كبير مدى صوابية أحكامها). ومن خلال موضوعاتها، وإخراجها الفني، وملفّاتها، والأعداد الخاصة التي أصدرتها (عددها الخاص حول **هالولويا**(١) بقي مرجعياً إلى يومنا هذا) رسّخت هويتها بوصفها نوعاً من المجلة - الأنموذج، وظلت لمدة طويلة مثالاً يُحتذى. غير أن مردودها المالي كان متواضعاً، ما دفع غاليمار إلى إيقاف إصدارها في كانون الأول/ ديسمبر 1931. لكن أوريول، وبدعم من دونيز توال (D.Tual)، وبرعاية من غاليمار نفسه، أطلق، في تشرين الأول 1946، سلسلة ثانية من **مجلة السينما**، بغلاف أصفر اللون، لكن بماكيت مماثلة، حافظت على التوجهات النقدية والتاريخية الملتزمة نفسها، التي جعلت

---

(١) *Hallelujah* أول فيلم ناطق للمخرج كينغ ڤيدور (1929)، وأول تحفة سينمائية في عهد السينما الناطقة، وأبطاله شخصيات من أصول أفريقية، مع طقوسهم الدينية وخاصة الغنائية منها (السوينغ).

منها المجلة الأهم في الفترة التي تلت الحرب العالمية الثانية مباشرة. واسترجعت صفحاتها بعض نقّادها القدامى (برونيوس)، إضافة إلى كتّاب جدد، بينهم هنري لانغلوا (H.Langlois) وأندريه بازان (A.Bazin) أو جاك دونيول ڤالكروز (J.Doniol-Valcroze). وعادت الأسباب نفسها لتقود إلى النتائج عينها، وأوقف غاليمار إصدارها من جديد، خريف 1949، بعد صدور 19 عدداً. وبعد عامين، استعادت مجلة **كراسات السينما** *Les Cahiers du Cinéma* الصيغة نفسها، من دون أي تعديل يُذكَر، بما فيها الماكيت، في لفتة تكريمية لأوريول، الذي توفي بحادث مؤسف قبل ذلك ببضعة أشهر.

«سينما نووڤو» (Cinema Nuovo):

مجلة سينمائية إيطالية، ذات توجهات ماركسية، تأسست عام 1952 وترأّسها الناقد والمنظّر غيدو أريستاركو (G.Aristarco). تميّزت بوصفها «مجلة ثقافية»، ما يعني رفضها فصل الثقافة السينمائية عن الثقافة بمفهومها العام، ورغبتها في العمل على بناء ثقافة جديدة، وطنية - شعبية، وفق تعاليم أنطونيو غرامشي. وُلدَت المجلة في إثر انشقاق، كان يعود لأسباب سياسية، حدث ضمن فريق مجلة **سينما** نصف الشهرية، التي تأسست عام 1936 تحت الحكم الفاشي. وقد تعايشت المجلتان لبضع سنوات. **سينما نووڤو** كانت دورية واسعة الانتشار رفيعة المستوى، على غرار مجلة **الشاشة الفرنسية** *Écran français* الأولى، وقد غيرت صورتها جذرياً بدءاً من عام 1958، وصارت تصدر كل شهرين. كانت مجلة بالغة التزمّت، وتحت سلطة مؤسسها الصارمة، لم تتوقف عن تسويق النقد الملتزم والفن الملتزم. استقبلت صفحاتها توقيعات أسماء مرموقة: كياريني، موراڤيا، كالڤينو، كازيمودو، فورتيني، وعلى المستوى العالمي، أرنهايم، بازان، سادول، أدورنو، كراكاور، سارتر. غير أن المجلة توقفت عن الصدور في إثر وفاة أريستاركو عام 1996.

التيارات والحركات السينمائية

السينما التجريبية:

إنها السينما حين تبلغ مصاف الإبداع **الشخصي**، شأن الرسم أو الشعر، وبصفتها فناً **قائماً *بذاته*** يستكشف ويسائل إمكاناته الكامنة. كلمة التجريب بحد ذاتها، وقد سبق واستُخدِمت في الأدب والموسيقا، تشمل مفاهيم مافتئت معانيها تتغير مع مرور الزمن: سينما **صافية** أو **تجريدية**، عمل **مُطلَق** أو **راديكالي**، **قصيدة** سينماتوغرافية، **طليعة**، سينما **مختلفة**، **متمردة**، **أندرغراوند...** ويرى مؤيّدوها أنها وُلدت مع أعمال إتيين جول ماري[١] (E-J.Marey)، الذي لم يتوقف عن اكتشاف ترسانة مذهلة من الدراسات والأجهزة المخصصة لتحليل الحركة، عبر مجموعة ضخمة من الأيقونات والصور الغنية بالإبداعات الشكلانية. السينما التجريبية ليست سينما علمية (مع أنها تشاركها بعض الأبحاث)، برغم أنها لم تتوقف عن متابعة وتعميق تقاليد البحث العلمي تلك. إنها أقرب إلى النشاط اليدوي وليس الصناعي، نشاط لاسردي أكثر منه سردياً. وهي محصّلة مركّبتين متلازمتين لا تنفصلان هما الحرية الاقتصادية وحرية البحث الجمالي.

هي قبل كل شيء سينما تستجيب لجملة من الرغبات أكثر مما تتطلع إلى الربح المادي، وهي، تالياً، تعكس انقلاباً جذرياً في القيم. إنها تعبير عن رفض المسيرة الاحترافية في ميدان الصناعة والترفيه. وهي بذلك ترفض الرأسمالية بحد ذاتها. مع أن هذا لم يمنع أناساً مثل أوسكار فيشنغر (O. Fischinger) أو جون

---

(١) Étienne-Jules Marey (1830-1904)، عالم فيزيولوجيا ومخترع فرنسي، من روّاد التصوير الفوتوغرافي وأحد المبشرين بالسينما (انظر اختراع السينما).

ويتني (J.Whitney) من العمل بصورة مؤقتة في هوليوود، ولا أعمالهم أو اكتشافاتهم من أن تكون مصدر إلهام لمقاطع من أفلام ذات إنتاجات ضخمة (**2001، أوديسا الفضاء** فيما يخص ويتني). السينما التجريبية صُنعَت في معظمها على أيدي فنيين مهرة، يستكشفون إمكانات كل المعدّات وكل الفورمات، بما فيها تلك التي لم تعد متداولة في الأسواق. وإذا اتفق أن كانت عالية التكاليف فهذا يعني أن صاحبها إنسان ثري (يان هوغو، جيروم هيل)، أو يستمد تمويله من أحد الداعمين (الڤيكونت دو نواي حين يموّل كوكتو وبونويل مع بداية الثلاثينيات)، أو من إحدى المؤسسات (وهذا ما رأيناه غالباً في الولايات المتحدة) أو المنظمات الحكومية، عموماً دون شروط. كان الرهان يقوم على استثارة فضول جمهور معين، وتأسيس شبكات مستقلة: أول تجمّع للتوزيع تأسس في باريس عام 1929، فيما رأت تعاونية نيويورك النور عام 1962، بمبادرة من جوناس ميكاس (J.Mekas)، وشكلت أنموذجاً لمبادرات جديدة في مختلف أنحاء العالم، ومنها تجمّع السينما الشابّة (*Jeune Cinéma*, 1971) و(*Light Cone*, 1982) في فرنسا؛ كما تكفّل عدد كبير من شركات الأسطوانات المستقلة بمهمة توزيعها باستخدام أسطوانات الـ DVD (*Sixpack* في النمسا، *Lowave* في فرنسا). وبدأ السينمائيون التجريبيون، نحو عام 2005، يستفيدون من شبكات الإنترنت (مثل Ubuweb). ويجري استقبالهم في الجامعات وصالات السينماتيك ومعارض الفنون التشكيلية ومتاحف الفن الحديث، وصار لهم مهرجاناتهم الخاصة ومجلاتهم المتخصصة: *Cinéma* (باريس، 1921)، *Experimental Cinema* (نيويورك، 1930)، *Film Culture* (نيويورك، 1955)، *Exploding* (باريس، 1998)، *Etoilements* (باريس، 2007).

السينما التجريبية هي سينما البحث الجمالي بقدر ما هي سينما البحث التقاني، وهي تالياً صانعة التجديد في مجال النظام السينماتوغرافي، والأشكال المبتكرة القابلة لإثارة الأحاسيس الانفعالية لدى المشاهد. أما علاماتها الفارقة الأخرى فتتعلق تحديداً بتلبية مَلَكة الإبداع تلك، التي تقف عموماً خلف الفن بمختلف أشكاله. إنها فن المكان والزمان والإيقاع البصري والإضاءة، تستكشف كل ما تستبعده أو تكبته السينما السائدة، لأسباب تتعلق بسهولة القراءة والوضوح واللياقة.

تُرى هل هي سينما محرِجة، سينما لا معايير ضابطة لها أو أنها تستخفّ بكل الاصطلاحات: سواء من خلال مدتها الزمنية، مع أفلام بمدّة 8 ساعات (**امبراطورية** *Empire*، ويرهول Warhol) أو بطول جزء من 24 جزء من الثانية (**أقصر فيلم في العالم**، إرڤين هوبير E.Huppert)، أو أيضاً من خلال عدد اللقطات. لكن هذا لا يمنع من تمييز بعض النزعات: الفيلم التجريدي (من ڤايكينغ إيغلينغ V.Eggeling وصولاً إلى كريستيان لوبرا C.Lebrat)، الفيلم الستروبوسكوبي(١) (من بيتر كوبيلكا P.Kubelka إلى أوغستين جيميل A.Gimel)؛ الـ *found footage*(٢)، أو استخدام لقطات سبق تصويرها، من مصادر متنوعة (من غي دوبور G.Debord إلى يان بوڤيه Y.Beauvais)؛ معالجة شريط الفيلم الخام بصورة مباشرة (من الأخوين كوراديني Corradini إلى جوانا ڤود J.Vaude)؛ فيلم الرقص (مايا دارين M.Daren، دوريس شيس D.Chase)؛ الفيلم الأوبرا (كينيت أنغر K.Anger، ستيفان مارتي S.Marti)؛ الأغنية الشاعرية (ستان براكاج S.Brakhage، فيليب كوت P.Cote)؛ محاكاة شكل الصحيفة (جوناس ميكاس J.Mekas، جوزيف موردر J.Morder)؛ اللوحة الشخصية (غريغوري ماركوبولوس G.Markopoulos، جيرار كوران G.Courant) واللوحة الذاتية (ماركو أنجيلي الملقب **إونجلي** Unglee، فرانك موريس F.Mouris، جيروم هيل G.Hill). إجمالاً، ترفض السينما التجريبية هيمنة المسرح والحكاية والقصة والرواية والسرد، وترى فيها عناصر تتسلط على الصناعة السينمائية،

---

(١) Stroboscopique، طريقة تستخدم الظاهرة الستروبوسكوبية، التي تقوم على إضاءة جسم متحرك، غالباً بحركة دائرية، بإضاءة دورية متقطعة، والتلاعب بالسرعة للحصول على تشكيلات بصرية متعددة.

(٢) معناها الحرفي "تسجيلات عثرنا عليها". وتقوم على استخدام شريط خام جرى استخدامه سابقاً للتصوير عليه من جديد. طريقة تستلهم مرجعية أدبية قديمة، تمثلت في الأعمال الأدبية المسماة *cento*، في أواخر العصور القديمة وفي عصر النهضة والقرن السابع عشر، كانت تقوم على جمع مقاطع من عمل، أو مجموعة أعمال أدبية سابقة، وترتيبها بحيث نحصل على عمل جديد.

وهي تنادي بالانفتاح على كل الأنواع الأخرى، الأدبية منها أم الموسيقية أم التصويرية لكن من دون الخضوع لهيمنتها.

التاريخ: لعل فكرة تحرير السينما من وصاية الفنون الأخرى، بهدف التعمق في اكتشاف إمكاناتها الذاتية، ليست ببعيدة عن الإشكالية التي عاشها الرسامون التجريديون مع بدايات القرن العشرين، أمثال كاندينسكي، ودولونيه أو موندريان، أو ربما إشكالية الفنانَين المستقبليَّين أرنالدو وبرونو كوراديني، اللذين وسّعا عملهما حول اللون عبر ابتكار نوع من البيانو التلويني، يرتبط كل ملمس من ملامسه بقارورة لونية. وقد قادهما فشل مشروعهما هذا إلى السينماتوغراف، حيث أنجزا بين 1910 و 1912 أفلاماً رُسمت مباشرة على شريط الفيلم الشفاف، وجرى الاحتفاظ بمخططاتها البدائية (الأسكيزات). في الوقت نفسه، وفي فرنسا، صمّم ليوبولد سورڤاج (L.Survage) مشروعاً مشابهاً أسماه **إيقاعات ملونة،** استند إلى طريقة جديدة للسينما الملونة سبق واستخدمتها شركة غومون. هنا أيضاً جاء رفض غومون ونشوب الحرب ليفشِلا المشروع. ولقد انتشر التجريد في السينما على نطاق واسع في ألمانيا في أثناء العشرينيات. اتخذت عدسة الكاميرا خصائص غريبة عما عرفته السينما في بدايات القرن: تخلّى السينمائيون عن مفاهيم مثل مفهوم المكان والعمق والمنظور، وهي بالنسبة إليهم مجرد اصطلاحات ساذجة هدفها استنساخ الرؤية البشرية. اهتم هؤلاء الرسامون بالإمكانات التعبيرية للسينما أكثر من اهتمامهم بإمكاناتها السردية. ولمقولة فرنان ليجيه الشهيرة دلالتها في هذا المجال: «غلطة الرسم تكمن في الموضوع، وغلطة السينما في السيناريو». من هنا، تفجّرت براكين السينما التجريبية كلّها.

منذ التجارب الأولى لهؤلاء الرسامين، راح تاريخ السينما التجريبية يزداد غنى وازدهاراً، تبعاً للبلدان والفترات الزمنية. شهدت العشرينيات، وبالترابط مع بروز الحركات الطليعية الأدبية والفنية، ظهور مجموعة كبيرة من الأعمال السينمائية في فرنسا وألمانيا وروسيا، سيستمر تأثيرها حتى القرن القادم. ومن أهم شخصياتها أبيل غانص (Gance) ومارسيل ليربييه (L'Herbier) وجان إبشتاين (J.Epstein)، هؤلاء شكلوا طليعة منفردة لم تلبث أن التحقت بالسينما السردية، ثم فيرنان ليجيه (F.Léger)، مان ري (M.Ray)، رونيه كلير مع

فرانسيس بيكابيا (F.Picabia)، لوي بونويل مع سلڤادور دالي، شوميت (Chomette)، أوجين ديلاو (E.Deslaw)، جيرمين دولاك (G.Dulac)، كوكتو، روتمان، ريختر، فيشينغر، إيغلينغ، كيرسانوف (Kirsanoff)، ڤيرتوف. إنه عصر لم يشهد هيمنة أي شكل من أشكال التمييز بين البحث الشكلاني والمقاربة الوثائقية، وأكدت ذلك الأعمال الأولى ليوريس إيڤانس (J.Ivans) وهنري ستورك وجان ڤيغو وڤالتر روتمان، وكذلك أندريه سوڤاج وألبيرتو كاڤالكانتي. كانت الحركة الطليعية قريبة كذلك من السينما الاجتماعية (إيڤانس وستورك أيضاً، أو بول ستراند)، وهذا ما ستجسده في السبعينات، عبر وقوفها إلى جانب حركات تحرر المرأة والمثليين. بدورها، اغتنت السينما التجريبية بأعمال التجمعات الأدبية والسياسية الجديدة التي تتالت منذ دادا (مان ري M.Ray)، والسوريالية، ومن ثم حركة الحرْفية[١] (إيزيدور إيزو، موريس لوميتر)، واللا راهنية أو التموضعية[٢] (غي دوبور).

مع مجيء الحرب العالمية الثانية، التي دفعت العديد من الفنانين والسينمائيين إلى الهجرة من أوروبا، انتقلت بؤر الإبداع إلى الولايات المتحدة، وهناك سنجد هاي هيرش، مايا ديرن، كينيث أنغر، هاري سميث، جوردان بيلسون، جيمس وجون ويتني، روبرت برير، جاك سميث، جوناس ميكاس، إد أمشويلر، أندي وورهول، وكثيرين غيرهم، ينظّمون نشاطات ما سوف نسميه **سينما أندرغراوند** الستينيات. إنه زمن الثورات التي وجهها كل من ستان براكيج (S.Brakhage) وبيتر كيوبيلكا (P.Kubelka) ومايكل سنو (M.Snow)، نحو سينما صافية، أكثر

---

(١) Lettrisme، الأحرفية أو الأدبية المفرطة، حركة فنية وأدبية ولدت عام 1945 على يد الشاعر والرسام والسينمائي ورجل المسرح والكاتب، الروماني الأصل، إيزودور إيزو (Isidore Isou)، في إثر وصوله إلى فرنسا. تهتم أساساً بشاعرية الأصوات وموسيقا الحروف بعيداً عن الكلمات. هامش سابق.

(٢) Situationnisme، بالمعنى السلبي للإفراط في التموضع أو الانتماء، وكانت حركة ثورية أقرب إلى اليسار المتطرف، وقد عبرت في بداياتها عن رغبة في تجاوز النزعات الثورية للحركات الطليعية الفنية والأدبية كالدادائية والسوريالية أو الحرْفية.

بساطة، ينصبّ اهتمامها في المقام الأول على التبصّر في ذاتيتها. جرى ذلك في الولايات المتحدة على أيدي كين جاكوبس، توني كونراد، بول شيريتس، هوليس فرامتن، إيرني جير، لكن أيضاً في أنحاء عدة خارجها: بريجيت وڤيلهلم هاين وڤيرنر نيكس ودور أو (Dore O) في ألمانيا، كورت كرين في النمسا، مالكولم لوغرايس، بيتر غيدال في بريطانيا، كوستاس سفيكاس في اليونان، ڤاسكو في بولونيا، جيولي في إيطاليا، ليمورا في اليابان، كلودين إيزيكمان، بيير روڤير، جان ميشيل بوهور أو باتريس كيرشهوفر في فرنسا.

في السبعينيات أصبحت السينما التجريبية حقيقة ملموسة في العالم، أقلّه في الدول الصناعية، مع بؤر ناشطة خصوصاً في هولندا وفرنسا، ثم في برشلونة. واكتسبت مكانة من الأهمية بحيث باتت مركز جذب استقطب سينمائيين من أمثال مارغريت دوراس وفيليب غاريل (P.Garrel) ومارسيل هانون (M.Hanoun)، كما غدت أيضاً أنموذجاً للاستقلالية. في الثمانينيات شهدت السينما التجريبية تراجعاً نسبياً في مختلف أنحاء العالم، باستثناء اليابان حيث تابعت تعايشها مع السينما الروائية. ولعل سبب ذلك يعود إلى ازدهار الڤيديو والفن الذي يقوم على البرمجيات الحاسوبية، حيث صادفنا تطلعات، وأشكالاً، وخدعاً من وحيها على شريط السيلولويد الفيلمي التقليدي.

لقد جاءت التقانات الجديدة وتنوّع أشكال النشر، لتعزز حيوية السينما التجريبية وإبداعات الڤيديو (أو فن الڤيديو). وشهدت التسعينيات وسنوات الـ 2000 ازدهاراً باهراً ميّزها عما قبلها، تَمثّل في ظهور جيل جديد من الفنانين، استوعبوا جيداً تاريخ السينما التجريبية، وفي الوقت نفسه تقبلوا إمكانات التخالط التقاني دون تردد. على رأس هؤلاء نجد يوست ريكڤلد وكاريل دوينغ (هولندا)، يورغن ريبل ويان بيترز (ألمانيا)، بيتر تشيركاسكي وديتمر بريهم (النمسا)، بيل موريسون، لايتون بيرس (الولايات المتحدة)، إيزابيلا بروسكا - أولدنهوف (كندا). فيما شهدت فرنسا من جديد فيضاً من الأبحاث الجديدة، بشكل خاص مع سيسيل فونتين، يان بوڤيه، فريديريك ديڤو، سوتيان نييم، هوغو ڤيرليند، أوتيللو ڤيلغار، يوهانا ڤود، أوغستان جيمل، نيكولا ري، إيمانويل لوفران، بيير - إيڤ

كريو... ونشأ العديد من التجمعات: حركة «المخابر»، وهي شبكة أوروبية كانت تقدم العون للسينمائيين لامتلاك ناصية التقنيات الإنتاجية، وخصوصاً تظهير الأفلام؛ ونظّمت مجموعات Molokino وMétamkine وGénération Chaos عدداً من العروض والمسابقات. أما تجمّع الإتنا (Etna) المتميز فكان يؤمّن في آن واحد التأهيل والإنتاج والتوزيع وتحليل الأعمال من خلال مجلة Exploding (1998-2006) بدعم من أعضائه. وبينما قدّم فنانو الأجيال السابقة الكبار آخر إبداعاتهم الباهرة، قبل أن يغيبوا عن المشهد في أثناء العقد الأول من القرن الجديد (براكيج، كاراسكو)، وعانى آخرون الأمرّين في متابعة أبحاثهم (هانون، ميكاس، جاكوبس، هوتون، لودر)، ساعد هامش الحرية الذي تمتعت به السينما التجريبية، على ظهور العديد من المواهب، إذ لم يعد الوقت وقت التعصب العقائدي والشعارات، بل وقت التجارب الفريدة والمعمّقة. وكان الحماس، عند انعطافة الألفية، من الشدة بحيث رأينا بعض كبار المخرجين يعاودون إبداعهم، مثل كيرشهوفر وليونيل سوكاز. ومنذ البداية، لم تتوقف الحركات الطليعية وتجارب المجددين السينماتوغرافية، عن إغناء أشكال السينما السائدة والسينما السردية في مجالات عدة. وفي مواجهة التشتت الذي ميز الثمانينيات اتضحت من جديد معالم حقل مشترك، يجمع بين الفنانين التشكيليين والسينمائيين التجريبيين وسينما المؤلف: التشكيليون أنج ليتشيا (A.Leccia) (2005, *Ruins of Love*؛ 2007, *Perfect Day*)، دومينيك غونزاليس فورستر (*D.G-Foerster*) (2005, *Atomik Park*؛ 2009, *Noreturn*)، أو جاك بيركونت (J.Perconte) (2008, *Hung Up*؛ 2009, *Satyagraha*)؛ والمؤلفون السينمائيون أمثال فيليب غراندريو (P.Grandrieux) (**الحياة الجديدة** *la Vie nouvelle* 2003, **البحيرة**، 2008) أو فرانسوا جاك أوسّانغ (F.J.Ossang) (*Silencio, 2006*؛ **سماء مطفأة** *Ciel Éteint 2008*)، وشمل ذلك العديد من الهموم الشكلانية، كاللون، وإغناء العلاقة بين الصورة والموسيقا، والتعامل مع الجسد. ومن الورشات التي جرى الاشتغال عليها في أثناء تلك الفترة نذكر ورشة الـ *Found footage*، والتجهيزات، والمسابقات، والأشكال التجريبية الوثائقية (التي تفوّق فيها اللبناني وائل نور الدين).

التحريض والبروباغاندا (agitki) (AGIT-PROP):

"agitki" هو اختصار لتعبير «التحريض والبروباغاندا» بالروسية، الذي شاع مع الأيام الأولى للثورة السوفييتية، للدلالة على كل أشكال النشاطات الفنية النضالية (في المسرح أو السينما أو الموسيقا أو الرسم)، وهو يهدف إلى استنهاض فعل نفسي وفكري مباشر لدى الجمهور. **الأجيتكي** *agitki* في السينما هي الأفلام، الوثائقية في معظمها، التي صُنِعَت بهدف تأمين دعم مباشر للحملات التحريضية، عسكرية كانت أم اجتماعية أم صحية. وهي أشبه بالمناشير أو الحكايات التي يجري تجسيدها بالتمثيل الإيمائي أو بالملصقات / القصص المرسومة، التي كان ماياكوفسكي (Maïakovski)[١] يبدعها يومياً لـ «نوافذ» أو واجهات الـ «روستا» (وكالة التيليغراف الروسية ROSTA). وكانت أفلام الشعارات منها تُصمَّم وفق نمط العرض أو الدردشة؛ ويكثر فيها استخدام لوحات النصوص المكتوبة، المسهبة أحياناً. أما الأفلام التي تسوّق موضوعاً معيناً فكانت تُصنع وفق نمط الأعمال الدرامية؛ وتستلهم الأنواع الفيلمية التقليدية: الميلودراما، المغامرات، الغرائبية والهزلية. وقد ظل التأثير السياسي لحبكاتها هذه محدوداً، يرتبط إلى حد كبير بنصوص **لوحاتها المكتوبة** (cartons). وشهدت الفترة 1918-1921 إنتاج نحو ستين **أجيتكياً**، غير أن معظمها جرى تصميمه على أيدي كاتبي سيناريو غير موهوبين (أحياناً من معادي النظام)، وقام بعض المبتدئين بتصويرها بعجالة، وهكذا لم تحمل قيمة فنية تذكر، وكان لها قليل من الأهمية السياسية، باستثناء قلّة قليلة صنعها سينمائيون احترافيون. كانت **الأجيتكيات** تُعرَض بوساطة قطارات ومراكب الدعاية: قطارات **لينين** (1918)، **ثورة أكتوبر** (1919)، **القوزاقي الأحمر** (1920)، وقد أعاد ألكسندر ميدفيدكين (A.Medvedkine) إحياء **الأجيتكي** في الفترة 1930-1934.

---

(١) ڤلاديمير ڤلاديميروڤيتش ماياكوڤسكي، شاعر وكاتب مسرحي سوڤييتي (1893-1930)، كان أحد مؤسسي حركة المستقبليين السوڤييت.

التعبيرية:

بحث جمالي وموضوعاتي، ظهر في الإنتاج النمساوي الألماني بين عامي 1913 و1933. مع الإشارة إلى أن الهدف من تحديد هذين التاريخين لا يتعدى الأخذ في الحسبان بعض إرهاصات هذه النزعة وأواخر مشتقّاتها، أي من جهة فيلم **طالب براغ** (1913, *Der Student von Prag*)، الذي أخرجه الدانماركي ستيلان ري (S.Rye)، وقام ببطولته بول ڤيغينير (P.Wegener)، في العام نفسه الذي جرّب فيه ماكس راينهارت (M.Reinhardt) حظّه في السينما بفيلم يتيم هو **جزيرة الهانئين** (*Die Insel der Seelingen*)؛ ومن جهة ثانية **الأطلانتيد** ليورغ ڤيلهلم بابست عام (1932, *G.W.Pabst*) ، وفيلم **وصية الدكتور مابوز** لفريتز لانغ عام (1933, *F.Lang*)، الذي كان لا يزال يحمل لمسات تعكس سمات التعبيرية. وتجدر الإشارة إلى أن التعبيرية لا تشكل مدرسة ولا حركة مرسومة محدّدة المعالم، تستند إلى خلفية نظرية. لنقل إن التفاعل بين أبحاث الطليعيين في ميدان المسرح وفي الفنون التشكيلية، والذي ارتبط بحركة التجديد الأدبية، قد حلّ بالفيلم من باب مجموعة من التيمات، أفضت رومانسيتها إلى القلق العصابي والرعب والانفصام، وذلك من خلال الإرث الأدبي والأساطير التي نهلت من المخزون الثقافي الجرماني واليهودي. اتضح ذلك، على سبيل المثال، في فيلمي ڤيغينير **الغوليم** (1914 و1920) وفيلم **فاوست** لفريدريش ڤيلهلم مورناو (1926, *F.W.Murnau*). وفيما بعد، رأى البعض، عبر انبعاث هذه التيمات والجو الذي ساد عدداً من الأفلام العظيمة مثل **نوسفيراتو مصاص الدماء** (مورناو، 1922) أو **ميتروبوليس** (فريتز لانغ، 1927)، نوعاً من النبوءة بصعود الفاشية والمآسي السياسية اللاحقة. غير أن لانغ لم يكن يرى نفسه تعبيرياً على الإطلاق؛ فيما تأثر كل من مورناو، وبابست، وڤيغينير، وبول

ليني (P.Leni) (**حجرة تماثيل الشمع**، 1924)، والروماني لوبو بيك (L.Pick) تأثراً عابراً بالتعبيرية الخالصة، هذا إن كان ثمة تعريف محدَّد لها. تاريخياً، تعود التجربة التعبيرية الأولى على الشاشة إلى فيلم **عيادة الدكتور كاليغاري** (1919) لروبرت ڤينه (R.Wiene)، فيلم تأثّر بأبحاث الفن التشكيلي التي أنجزتها جماعة **«الجسر»**[١] (*Die Brücke*، وأسّسها كيرشنر Kirchner عام 1905 في درسدن) وجماعة **الفارس الأزرق**[٢] (*Der blaue Reiter*، وأسسها الثلاثي كانديسكي Kandisky وكلي Klee ومارك Marc في ميونيخ عام 1912). وما من شك في أن سيناريو هذا الفيلم قد أثار اهتمام مصممي الديكور، لكن هؤلاء أضفوا عليه الطابع المسرحي، وهذا ما قاد في الواقع إلى طريق مسدودة، أياً كانت فرادة هذا الديكور والاهتمام الذي أثاره. لا يمكن للسينما في الحقيقة أن تكون خاضعة لديكور المسرح، من دون أن تخاطر بـ أو تفقد خصوصية علاقتها بالمكان وبهامش الحرية الذي تتطلبه حركة الكاميرا، وهو الهامش الذي رأيناه يطوّع الديكورات وفقاً لإرادته في النسخة الثانية من فيلم **الغوليم** لڤيغينير، برغم أنها كانت هي الأخرى ديكورات تعبيرية. وهكذا، لم يستطع لوت.هـ. إيزنر (L.H.Eisner) أن يصطفي أكثر من ثلاثة أفلام وحسب تنتمي إلى تجربة نميل إلى تصنيفها تحت عباءة **«كاليغارية»**. غير أن التعبيرية لم تقف عند حدود **عيادة الدكتور كاليغاري**، و**من الفجر حتى منتصف الليل** (*Von Morgens bis Mitternacht*، كارل هاينز مارتن C.H.Martin, 1920) وكذلك **كابينة تماثيل الشمع**، بل تجاوزتها بكثير. لقد كانت في الحقيقة مثل جسر سمح بالانتقال من

---

(١) كانت تسعى إلى اجتذاب كل عنصر ثوري، وتنادي بهدم التقاليد واللاصطلاحات القديمة، وتحرير الإلهام من كل القيود التي تحد من تعبير الفنان بصورة تلقائية عن انفعالاته ومشاعره.

(٢) انبثقت هي وجماعة الجسر عن جمعية انفصاليي برلين «Secession de Berlin» الفنية، وتختلف عن جماعة الجسر في أنها تؤمن بالحاجة إلى خلق لغة منضبطة إلى حد ما لإيصال رسالتهم.

الباروك إلى الرومانسية الاسكندينافية، التي كانت تحتل مكانة مرموقة آنذاك، من جوبرغ (Sjöberg) أو خوستروم (Sjöström) وصولاً إلى ما سمّي «فيلم الحجرة» (الـ *Kammerspiel*[1]) وإلى الواقعية، منذ أفلام مورناو الأولى حتى فيلمه **آخر الرجال** (*Der letzte Mann*, 1924). وهي التي طرحت منهجية تشويه كل مفاهيم المنظور، سواء في الديكور أو في رسم الشخصيات، والمبالَغة والتباينات الحادّة التي تستوقف النظر (عبر الإضاءة على وجه الخصوص)، والإيماءات الجسدية وتأثيرات المظهر المقنّع والأشباح والظلال، وصولاً إلى الاستعارات المجازية الطافحة بالقلق العصابي والرعب. لكن ڤيغينير ومورناو ولانغ حاذروا من الانغلاق ضمن مطب المنْهجة، فيما لم تستمر طويلاً مسيرة سينمائيين مثل جوي ماي (J.May) (**القبر الهندوسي** [*Das Indisch Grabmal*, 1923])، أو أرتور روبيسون (A.Robison) (**صانع خيال الظل** [*Schatten*, 1923]).

لم يدم تأثير التعبيرية لمدة طويلة، وسرعان ما تبدّد، برغم تمدّده لفترة إلى الاتحاد السوڤييتي، لكن هذا لم يحُل دون بروز آثارها من جديد، عبر مؤثرات الإضاءة والكادراج في سينما المخرجين الأمريكيين من أصول أفريقية، وعند روبرت سيودماك، ثم عند سام فولر أو أورسون ويلز على سبيل المثال.

---

(١) تيار مسرحي وسينمائي ألماني ظهر في العشرينيات، والتسمية تدلل على أسلوب تمثيلي في مستوى الحجرة، ويتمثّل موسيقا الحجرة (Kammermushk). وهو تيار انبثق عن أعمال المخرج المسرحي ماكس رينهارت، ويخضع لمبدأ الوحدات الثلاث: وحدة المكان ووحدة الزمان ووحدة الفعل. هو شكل من أشكال الطبيعية الحميمية الذي يتعارض جزئياً مع التعبيرية من حيث اعتماده العناصر الرمزية، والاستبطان والأداء المبسط.

أفلام الحدود (Frontier Films):

اسم لجماعة من السينمائيين التسجيليين الأمريكيين، تشكّلت عام 1937، وجاء اعتماد هذه التسمية تكريماً للمخرج السوڤييتي ألكسندر دوڤجنكو (A.Dovjenko)، الذي جرى عرض أحد أفلامه في الولايات المتحدة تحت عنوان **حدود** (*Frontier*)[١]. وهي جماعة شديدة التعصّب لأفكارها اليسارية، كان منشّطوها الرئيسيون ينتمون إلى «رابطة العاملين في السينما والتصوير» (Workers Film and Photo League)[٢] التي تأسست عام 1930، ثم إلى مجموعة نيكينو (Nykino)[٣] في نيويورك. تأسست هذه المجموعة على أيدي ليو هورويتز (L.Hurwitz)، بول ستراند (P.Strand)، رالف ستاينر (R.Steiner)، إيرڤين ليرنر (I.Lerner)، ليونيل بيرمن (L.Berman)، ويلارد ڤان ديك (W.Van Dyke)، يوريس إيڤانس (J.Ivens)، بن مادو (B.Maddow)، سيدني مايرز (S.Meyers) وجي ليدا (J.Leyda). ومن الذين تعاونوا معها وقدّموا لها الدعم نجد إيليا كازان، ريتشارد لوكوك، بير لورنتز، بول روبسون، ليليان هيلمان، جون هوارد لاوسون، كليفورد أودتس. واقتصر عدد الأفلام التي أعدّتها

---

(١) *Aerograde*.

(٢) أنظر «**نادي السينما**».

(٣) اختصار لـ (New York Kino) وهي الرابطة التي أسسها عام 1934 ثلاثة من الأعضاء الذين انشقوا عن «رابطة العاملين في السينما والتصوير»، ممن كانوا ينادون بالاهتمام بالشكل الجمالي والحس الدرامي للفيلم الوثائقي، وهم ليو هورويتز ورالف ستاينر وإيرڤين ليرنر، ثم التحق بهم ويلار ڤان ديك. وقد لاقت الرابطة دعماً كبيراً من يوريس إيڤانس، وتحولت عام 1937 إلى منظمة غير ربحية تحت اسم جماعة «أفلام الحدود». نشير إلى أن معظم تلك الروابط كانت معروفة بميولها الشيوعية ودفاعها عن الاتحاد السوڤييتي والترويج للسينما السوڤييتية.

وأنجزتها جماعة أفلام الحدود على ثمانية: **قلب إسبانيا** (*Heart of Spain*، هربرت كلاين H.Kline وجيزا كارباتي *G.Karpathi* ,1937) وحكى وقوف مواطني البلد الأصليين إلى جانب طبيب جرّاح كندي يحارب من أجل الجمهورية الإسبانية. **الصين تردّ بقوة** (*China Strikes Back*، من إخراج جماعي، 1937) وقد عرض بعض الصور الأولى لماوتسي تونغ وجنوده. *People of Cumberland* (**أناس كومبرلاند**، س. مايرز و ج. ليدا، 1938)، ويصور عمليات التثقيف الشعبي في جبال تينيسي (Tennessee). ثم **عودة إلى الحياة** (*Return to life*، كلاين وكارتييه بريسّون، 1938)، فيلم آخر حول إسبانيا، تناول عمليات إعادة تأهيل الجرحى في أحد المستشفيات. وقد أنتجت المجموعة فيلم History and Romance *of Transportation* (مايرز وبيرمان) لصالح المعرض الدولي في نيويورك عام 1939. كما أثارت قضايا الشكل السينمائي اهتمام أعضاء المجموعة، فكانوا يتطلعون إلى جعل الفيلم الوثائقي فيلماً جذاباً وسردياً وليس فقط فيلماً ديالكتيكياً. وبعد *United Action* (سيدني مايرز، 1939)، والفيلم القصير الذي اهتم بالأسلوبية الجمالية (*White Flood*، ويليام أوسغود فيلد *W.O.Field* ,1940) حول الكتل الجليدية، أنجز بول ستراند وليو هورويتز (*1941, Native Land*)، وهو أهم أفلام المجموعة على الإطلاق، ويفضح الأخطار التي تتهدد الديموقراطية، مازجاً ما بين المقاطع التوثيقية الصرْفة والمشاهد المُعاد تركيبها. كما انخرطت جماعة أفلام الحدود في الفيلم الوثائقي **بعض الانسحابات**[1] (ڤان ديك وستاينر). وقد أدت الحرب ونقص التمويل إلى انفراط عقد الجماعة. ولا بد من الإشارة إلى أن الغالبية العظمى من أعضاء جماعة أفلام الحدود وردت أسماؤهم في قوائم الماكارثية السوداء.

---

(١) لعله فيلم (*The City, 1939*).

السينما الحرّة (Free Cinema):

حركة سينمائية بريطانية انطلقت رسمياً في شباط/ فبراير 1956، عند عرْض المعهد البريطاني للسينما (*British Film Institute*)، ثلاثة أفلام قصيرة هي *O Dreamland* (ليندسي أندرسن *1953, L.Anderson*) و*Together* (لورنزا مازيتي *1955, L.Mazzetti*) و*Moma Don't Allow* (ك. رايس K.Reisz وت. ريتشاردسون، 1955)، وتبع العرض قراءة بيان التأسيس. وقد سعت السينما الحرة إلى تطبيق الأفكار التي نادى بها كل من أندرسن ورايس، حين كانا يعملان ضمن فريق تحرير مجلة Sequence (بين عامي 1946 و1952)، وشكّلت استمرارية لمدرسة غريزون (Grierson) الوثائقية وأفلام همفري جينينغز (H.Jennings)، فقد وقفت أساساً في وجه تحجّر وإملاءات السينما التجارية في ذلك الوقت، ونادت بمزيد من الالتزام الاجتماعي في معالجة الموضوعات، والمزيد من الجرأة في وصف حقائق الحياة اليومية. وإلى جانب الأعمال المذكورة أعلاه يمكن أن نذكر قلة من الأفلام القصيرة (*Every Day Except Christmas*، ل. أندرسن 1957؛ *We Are the Lambeth Boys*، ك. رايس *1959, Terminus*؛ جون شليسنجر *1961, J.Schlesinger*)، يمكن أن تنضوي صراحة تحت راية تلك الحركة، التي تطورت في موازاة حركة احتجاجية أخرى اتخذت طابعاً أكثر شمولية، وانطلقت من عالم الأدب والمسرح، هي حركة « Angry Young Men» (الشبان الغاضبون). ولمّا قارب المخرجون الشبان الفيلم الطويل اضطروا إلى تقديم بعض التنازلات، غير أننا لمسنا روح السينما الحرة في أفلام توني ريتشاردسون (T.Richardson) مثل: **الأجساد المتوحشة** (*1959, Look Back in Anger*)؛ **طعم العسل**، 1961؛ **عزلة عَدّاء المسافات الطويلة**، 1962، وليندسي أندرسن مع **ثمن إنسان** (*1963, This Sporting life*)، وكاريل رايس (**مساء السبت وصباح الأحد**، 1960)، وجون شليسنجر (**حب لا مثيل له** *1962, A Kind of Loving,*؛ **بيلي الكذاب**، 1963)، وديزموند ديڤيس (D.Davis) (**الفتاة ذات العيون الخضر**، 1964).

سينما الحقيقة (CINÉMA-VÉRITÉ) (انظر الوثائقي):

أفلام الرداء الإغريقي (Péplum):

تداولت أوساط عشاق السينما من روّاد صالات النيكل أوديون (Nickel-odeon)[١] تعبير «الرداء الإغريقي» (Péplum، من الكلمة اليونانية *peplos*، وتعني الرداء الذي كانت ترتديه النسوة في العصور القديمة)، وشاع استخدامه بحيث صار يُطلَق على أي فيلم تجري أحداثه في العصور الغابرة، أي الفترة ما بين أيام ملوك الفراعنة الأوائل في مصر واحتلال جحافل البرابرة روما عام 476. وتدخل ضمن هذا الصنف أيضاً أفلام الملاحم التوراتية والميثولوجيا اليونانية الرومانية، بالنظر إلى ما تحمله من أفق جمالي وثقافي.

وقد ترافق ظهور أول فيلم من نوع الرداء الإغريقي مع بدايات ظهور السينما، حين أنجز ألكساندر بروميو، أحد مصوّري لوميير، شريطاً مدته أقل من دقيقة، تحت عنوان **نيرون يجرّب السمّ على واحد من عبيده،** وكان ذلك عام 1896. وفي أعقاب أعمال الروّاد، أمثال جورج ميلييس، اتجهت إنتاجات ما عُرف بتيار الفيلم الفني (Films d'art)[٢] بدورها نحو تجسيد أشهر صفحات التاريخ الإغريقي،

---

(١) نوع من الصالات الصغيرة التي انتشرت في الأحياء البعيدة عن مراكز المدن، مع مطلع القرن العشرين في أمريكا الشمالية. وهذا النوع من الصالات يُعدُّ بمنزلة أول شبكة صالات من نوعها في العالم، بعد شبكة الكينيتوسكوب التي أسسها توماس إديسون. وقد جاء الاسم من الجمع بين كلمتين: نيكل «nickel» الأمريكية وأوديون «odéon» اليونانية. كلمة نيكل تقابل قطعة الخمسة سنتات التي كان المتفرجون يضعونها في حصالة خاصة مقابل دخول الصالة، وأوديون تعني المبنى المخصص لسماع الموسيقا. وقد ظهرت أول صالة نيكل أوديون عام 1905.

(٢) انظر فقرة **الفيلم الفني**.

وأبرز الأحداث التي جاء ذكرها في العهد الجديد، وذلك ضمن «لوحات حيّة» بكل معنى الكلمة، استلهمت موضوعات الرسوم الأكاديمية ومضامين الأعمال الأدبية العظيمة. وسرعان ما لحقت بها استديوهات غومون وباتيه، التي وفّرت لـ «أفلام الزمن الغابر» بدايات واعدة تحت عدسة فردينان زيكّا (F.Zecca) (**آلام سيدنا المسيح** عام 1905، وفيلم *Quo Vadis?*، الذي كان بالمناسبة أول فيلم طويل في تاريخ السينما، عام 1906) وأليس غي (A.Guy) (**مولد وحياة وموت المسيح،** 1906) وكذلك لوي فوياد (L.Feuillade) (**ثاييس والعربدة الرومانية**[1]،1911) حتى إيميل كول (E.Cohl) (بفيلم التحريك **مآثر هرقل الاثنتي عشرة،** 1910).

وهكذا، لاقى هذا النوع بسرعة فائقة ولعاً لافتاً في كل أرجاء أوروبا، وكانت إيطاليا البلد الذي سيعطي قصص البطولات القديمة ذلك النفَس الملحمي الذي ما انفك يميّزها حتى يومنا الحالي. فقد شرع المخرجون الإيطاليون في تحقيق إنتاجات ذات ديكورات هائلة، أدّت بطولتها قامات كبيرة من أشهر الممثلين. وكان طموح إنريكو غوازوني (E.Guazzoni) مع *Quo Vadis?* (1913) لا يقل عن طموح لويجي ماجي (L.Maggi) بفيلمه **آخر أيام بومبيه** (*les Derniers jours de Pompéi* ,1908). غير أن فيلم **كابيريا** لجيوڤاني باستروني (*G.Pastrone* ,1914) هو الذي ترك في الأذهان الأثر الأعمق. وهو عبارة عن موزاييك ضخم حول حروب قرطاجة، استطاع باستروني، من خلال ديكوراته الخارقة والباهظة، واستخدامه الحاذق للفضاء وحركة المجاميع، بالإضافة إلى مدته الزمنية التي بلغت ثلاث ساعات، أن يسبغ نفَساً ملحمياً حقيقياً على سينما بدائية لم تكن تتعدّى حينذاك، في معظم حالاتها، تصوير ونقل المشاهد المسرحية. وفي **كابيريا** أيضاً جاء الظهور الأول لشخصية ماشيستي الشعبية، شخصية العملاق الطيب المفتول العضلات، الذي لا يُقهَر، التي ستلعب، طوال سنوات العشرينيات، بطولة سلسلة من الأفلام حكت قصص مغامراته في كل أرجاء الأرض، وعلى مرّ العصور.

---

(١) *Thaïs et lÖrgie romaine*.

في الولايات المتحدة، كان ديڤيد غريفث هو الذي استجلب هذا النوع إلى هوليوود، وراح ينافس باستروني مع **التعصّب** (1916) وما قدّمه فيه من ديكورات هائلة لإعادة بناء بابل. وقد شكّل عالم العصور القديمة نعمة حقيقية بالنسبة للاستديوهات الأمريكية، وهي التي كانت تفتقر إلى الإنتاجات الضخمة وإلى شيء من المشروعية الثقافية. وهكذا، شهدت العشرينيات تكاثر الاقتباسات الأدبية والتوراتية مع أفلام مثل **الوصايا العشر** لسيسيل ب. دوميل (1923) أو **بن هور** (*Ben-Hur*) لفريد نيبلو (1925, *F.Niblo*). واستمر هذا التوجه مع قدوم السينما الناطقة، ومع الأفلام ذات الميزانيات الضخمة مثل **علامة الصليب** لسيسيل ب. دوميل (1932)، أو النسخة الأمريكية من **آخر أيام بومبيه** من إخراج إرنست ب. شودسيك (1935, *E.B.Shoedsack*).

أما في أوروبا، فقد غدت العصور القديمة بمنزلة رهان ثقافي وأيديولوجي كبير وسط ظروف الثلاثينيات المضطربة. أخرج جوليان دوڤيڤيه فيلم **غولغوتا** (1935, *Golgotha*)، وهو نسخة جديدة من حياة المسيح أنتجتها الرابطة الكاثوليكية، وهدفت إلى إيقاظ الشعور الديني، وسارع بينيتو موسوليني، في إثر تأسيسه لمدينة السينما، الشينيشيتا، إلى تكليف كارميني غالوني بإنجاز فيلم دعائي مخصص لتعظيم الفاشية، من ناحية إرثها الإمبراطوري وانتصارها على قرطاجة، في الوقت الذي كانت فيه جحافل الجيش الإيطالي تجتاح إثيوبيا: **سيبيون الأفريقي** (1937, *Scipion l'Africano*). ومع تزايد الصراعات الدولية، اختفى نوع الرداء الإغريقي عن شاشات السينما مفسحاً الطريق أمام أعمال أكثر ارتباطاً بالاستراتيجيات الجيوسياسية والعسكرية على مختلف أشكالها.

وكان لزاماً انتظار الخمسينيات لرؤية أعمال من نوع *Quo Vadis?* لميرڤين لوروي (1951, *M.LeRoy*) و**الرداء**[١] لهنري كوستر (1954, *H.Koster*) – وهو بالمناسبة أول فيلم يُعرَض بالسينماسكوب - أعمال أعادت إحياء عصر الإنتاج

---

(١) *The Robe*.

الضخم بنظام التكنيكولور. تلا ذلك مجموعة من التحف السينمائية التي تركت بصمتها على التاريخ الهوليوودي، مثل النسخة الجديدة لفيلم سيسيل ب. دوميل **الوصايا العشر**، التي أخرجها بنفسه عام 1956، وتلك عن فيلم **بن هور** وأخرجها ويليام ويلر (1959, *W.Wyler*)، والنسختان من بطولة شارلتون هيوستون. وقد رأينا معظم المخرجين الكبار في السينما الأمريكية يدلون بدلائهم في هذا النوع: مايكل كورتيز (M.Curtiz) (**سنوحي المصري**، 1954)، هوارد هوكس (H.Hawks) (**أرض الفراعنة**، 1955)، كينغ ڤيدور (K.Vidor) (**سليمان وملكة سبأ**، 1959)، ستانلي كوبريك (S.Kubrick) (**سبارتاكوس**، 1960)، نيكولاس ري (N.Ray) (**ملك الملوك**، 1961)، جوزيف مانكييڤيتش (J.Mankiewicz) مع فيلمه **كليوباترا** (1962)، والذي اشتُهر كمثال عن المبالغة في ضخامة الإنتاج، أنطوني مان (A.Mann) (**سقوط الإمبراطورية الرومانية**، 1964)، جورج ستيڤينس (G.Stevens) (**أعظم قصة رُويَت في التاريخ**[1]، 1965) حتى جون هيوستون (J.Huston) مع **التوراة** (1966).

غدت الشينيشيتا بحق «هوليوود نهر التيبر»، حيث جرى فيها تصوير العديد من الأفلام الملحمية (Epic films)، وراح المنتجون الإيطاليون يستعيدون ولعهم بأفلام العصور القديمة. ولئن كانت بعض الأعمال، مثل **أوليس** لماريو كاميريني (1955, *M.Camerini*) أو **تيودورا، إمبراطورة بيزنطة** لريكاردو فريدا (1955, *R.Freda*) وكذلك **فيالق كليوباترا** لڤيتوريو كوتافاڤي (1960, *V.Cottafavi*) قد صنعت مجد هذا النوع إلا أن **مآثر هرقل** لبييرو فرانسيتشي (1958, *P.Franscici*)، وفضلاً عن كونها شكلت استرجاعاً مهمّاً للمغامرات الميثولوجية التي عاشها نصف الإله هذا، الذي جسّد شخصيته بطل كمال الأجسام ستيف ريڤز، هي التي فتحت الباب أمام ولادة سلسلة من الأفلام حول شخصيات، مثل ماشيستي وشمشون وغيرهما كثير، شخصيات تخوض غمار مغامرات غرائبية متنوعة الأشكال، رأينا فيها رجالاً خارقين يواجهون جحافل المغول والأطلانت ومصاصي

---

(١) *The Greatest Story Ever Told*.

الدماء ورجالاً من الحجارة، حتى... زورو! وبرغم ذلك، لاحظنا العديد من كبار مخرجي السينما الشعبية يبدؤون مسيرتهم السينمائية من خلال التمرّس بهذا النوع من الأفلام، وكانت هذه حال سيرجيو ليوني (S.Leone) (**تمثال رودس**، 1961) أو ماريو باڤا (M.Bava) (**هرقل ضد مصاصي الدماء**، 1962) على سبيل المثال.

على مشارف السبعينيات، وفي خضم الحراك الثقافي لفترة ما بعد أحداث أيار/ مايو 1968 في فرنسا، تراجع الاهتمام بأفلام الرداء الروماني، ليتجه نحو أفلام الغرب الأمريكي أو الويسترن. وعليه، غدا هذا النوع في متناول مؤلفين كباراً، استغلّوا تيمات العصور الغابرة كمدخل لتناول الإشكاليات الاجتماعية السياسية، التي يعاني منها عصر يعيش فترة تحوّل عميق: جيرزي كاڤاليروڤيتش (J.Kawalerowicz) (**فرعون**، 1966)، فيديريكو فيلليني (**ساتيريكون**، 1969)، بيير باولو بازوليني (**أوديب ملكاً**، 1967 و**ميديه**، 1970) وحتى مارتن سكورسيزي (**إغواء المسيح الأخير**، 1969).

في العقد الأول من هذا القرن، ومع فيلم **المصارع** لريدلي سكوت (*R.Scott*, 1999)، عرف فيلم الرداء الروماني ولادة جديدة بكل معنى الكلمة. في فترة ما بعد الحداثة، عرف هذا النوع كثيراً من التجديد عبر اختلاط تأثيراته التقليدية مع وسائط الاتصال الجديدة، مثل المسلسلات التلفزيونية وألعاب الڤيديو أو القصص المرسومة (Comics). أعاد المخرجون اكتشاف إمكاناته الكامنة فتسلحوا بها لتحسين أسلوب تخاطبهم مع العالم المعاصر. وهكذا غدت اليونان، في صراعها ضد جحافل الطرواديين أو الفرس، وسيلة مثلى لفضح التدخل العسكري الأمريكي في الشرق الأوسط. ونجد أصداء ذلك في فيلم **طروادة** لڤولفغانغ بيترسون (*W.Petersen*, 2004) وكذلك، وبشكل أكثر مباشرة، في **ألكساندر** لأوليڤر ستون (*O.Stone*, 2004) و**300** لزاك سنايدر (*Z.Snyder*, 2006). صحيح أن الموضوعة الدينية بقيت نشطة مع **آلام المسيح**، فيلم مِل جيبسون المثير للجدل (2004)، أو مع **ميلاد المسيح** (*The nativity Story*، كاترين هاردويك، 2006)، لكن كتّاب السيناريو تخلّوا مع ذلك عن تناول اللحظات

المفصلية في الفولكلور الإمبراطوري، ليركزوا اهتمامهم على الأزمنة المتأخرة من العصور القديمة، الأزمنة التي تُعَدُّ بمنزلة الرمز الحقيقي للانحطاط المجتمعي. وهكذا، تناول **الفوج الأخير** لدوغ ليفلر (*D.Lefler*, 2007) احتلال أودواكر[١] لروما، فيما رجع فيلم **الملك أرثر** لأنطوان فوكا (*A.Fuqua*, 2004) إلى أصول الأسطورة ليعيد موضعة شخصية هذا البطل ضمن سياقها التاريخي الخاص بالجزيرة البريطانية أيام غزو الساكسونيين. وتوقّف المخرج أليخاندرو أمينابار (A.Amenabar)، في فيلم **أغورا** (2009)، عند المصير المأساوي لهيباتي الإسكندرانية[٢] ليضيء على تحوّل المجتمع القديم إلى مجتمع القرون الوسطى.

وسواء اتخذ شكل السلاسل الفيلمية أم الإنتاجات الضخمة، فقد غرف فيلم الرداء الروماني من وقائع العصور القديمة بقدر ما نهل من الرواية التاريخية والمسرح وفن الرسم. وعليه، استطاع أن يخلق نوعاً من الميثولوجيا البصرية جاءت لتتضاف إلى التاريخ، وتتمظهر بثوب جديد تبعاً لهوى العصور.

---

(١) Odoacre، ملك من ملوك البرابرة، وضع حداً للإمبراطورية الرومانية في الغرب عام 476.

(٢) Hypathie d'Alexandrie، عالمة رياضيات وفيلسوفة يونانية من الإسكندرية، ولدت ما بين عامي 355 و370 وفقاً للمصادر، ويقال إنها ماتت مقتولة على يد المسيحيين عام 415، فقد قطّعوا جسدها وأحرقوه.

سينما الرومبيراس (Rumberas):

تشكل «سينما الرومبيراس»[١] نوعاً فرعياً من السينما الموسيقية، يتحدث عن راقصات غرائبيات (إكزوتيك) تائهات يعشن مغامرات عشق مريرة في كاباريهات الضواحي. هذه السينما، كانت شائعة في السينما المكسيكية أيام حكم الرئيس ميغيل أليمان (1946-1952)، حيث جرى إنتاج ما يقارب مئة فيلم **رومبيراس**. وكنّا رأينا الكوبية كونثويلو مورينو (C.Moreno) تؤدي رقصة رومبا في فيلم (*El calvario de una esposa*, 1936) لخوان أورول (J.Orol)، وهو المخرج الذي اعتاد «استيراد» حسناوات من المناطق الاستوائية، مثل ماري أنطونيا بونس (M.A.Pons). وقد عاشت «سينما الرومبيراس» عصرها الذهبي بفضل ثلاث ممثلات، أماليا أغويلار (A.Aguilar) وميش باربا (M.Barba) ونينون سيڤيلا (N.Sevilla)، رقصن على إيقاعات جزر الأنتيل، تعزفها أوركسترا كوبية وينشدها مغنو الرانشيرا[٢]

---

(١) كلمة رومبيرا جاءت من إيقاعات الرقصات التي عُرفت بالـ «الرومبا الكوبية» ولاقت جماهيرية طاغية في المكسيك وسواها من دول أمريكا اللاتينية منذ نهايات القرن التاسع عشر حتى منتصف العشرين. وكانت إيقاعات المامبو والتشاتشا تشا تمثّل استمرارية لها. أما كلمة الرومبيراس فتدلل على الراقصات والممثلات اللاتي رقصن على الإيقاعات الأفروكاراييبية في الأفلام المكسيكية التي ازدهرت في العصر الذهبي للسينما المكسيكية في الأربعينات والخمسينات.

(٢) موسيقا الرانشيرا (Ranchera) هي موسيقا المناطق الغربية من المكسيك، لا تستند إلى موسيقا أو نصوص شعبية أو تقليدية، وإنما يلحنّها ويكتب نصوصها مؤلفون معاصرون مثل خوسيه ألفريدو جيمينيز (J.A.Jiménez). أغاني الرانشيرا هي أغان ميلودرامية بل قل ذكورية، تعبر عن الهوى والشهوانية والعشق الجنوني والألم العميق الذي يعيشه الرانشيروس، أي عمال المزارع. ومنذ الثلاثينيات اهتمت الحكومات الوطنية الثورية بهذه الموسيقا وجعلت منها أيقونة من أيقونات الهوية المكسيكية.

والبوليرو[١]. استحقّت أماليا أغويلار (ولدت في مقاطعة مانتانزا، كوبا، 1924) لقب «الإعصار الاستوائي»، وقد لعبت بطولة ما يقارب عشرين فيلم رومبيراس، أمام ممثلين مشهورين مثل بيذرو إنفانتي أو جيرمان ڤالديس. وقد تركت أثراً لا ينسى في نفوس المشاهدين عندما لعبت دور المرأة اللعوب واللاهية في فيلم *Mist res viudas alegres* لفرناندو كورتيز (1953). وميش باربا (نيويورك 1922- مكسيكو 2000) كانت راقصة **الرومبيرا** المكسيكية الوحيدة. وقد أُطلق عليها لقب «ڤينوس المكسيكية». نالت شهرة واسعة عندما مثّلت أمام المغني فرناندو فرنانديز في فيلم *Pasionaria* لجواكين بارداڤيه (1952). أما نينون سيڤيلا (هاڤانا 1921) فكانت الأكثر رشاقة ومهارة بين كل ممثلات أفلام الرومبيراس. وأدّى الشكل الغرائبي (الإكزوتي) الذي ميّز أسلوب رقصها وتصفيفة شعرها وملابسها، جامعاً ما بين البراءة والطيش، دوراً أساسياً في تزايد شعبيتها، وخاصة في أفلام ألبرتو غوت (*Aventurera*, 1949). وقد صنّفها النقاد أيقونة للإثارة، وسحرت الجمهور الفرنسي والبرازيلي لتغدو، مع الموسيقار داماسو بيريز برادو، أكثر الشخصيات تمثيلاً لعصر المامبو[٢].

---

(١) البوليرو (Boléro) هي أصلاً رقصة تؤدّى في الحفلات والمسارح، ظهرت في إسبانيا في القرن الثامن عشر ولاقت رواجاً كبيراً في تلك الفترة على وجه الخصوص. وقد انتقلت هذه الرقصة إلى كوبا مع نهاية القرن التاسع عشر، ومن ثم تبناها المكسيكيون، ومن بعدها انتشرت في كل أنحاء أمريكا اللاتينية. في القرن العشرين انتقلت البوليرو إلى الموسيقا والأغاني.

(٢) المامبو (Mambo) هو واحد من أنواع الموسيقا الكوبية، وأحد أشكال الرقص، ظهر في نهاية الثلاثينات وتأثر بموسيقا الجاز.

سينما الأمريكيين من أصول أفريقية:

بين كل الأقليات العرقية التي تعيش فوق الأرض الأمريكية، كانت تلك المنحدرة من أصول أفريقية الوحيدة التي نجحت، نحو عام 1910، في تطوير حركة سينمائية إثنولوجية بالمعنى الفعلي. ويعود الفضل في ذلك إلى بروز طبقة بورجوازية حقيقية من الملوّنين، منذ نهاية القرن التاسع عشر، في سياق إقرار القوانين التي نادت بإلغاء الرق: ظهور عدد من المسارح، وجامعة وصحف أسّسها أو أدارها السود. ومقارنة بغيرهم من الأقليات، كالهنود على سبيل المثال، استطاع الأمريكيون من أصول أفريقية، بسهولة أكثر، الاندماج في عالم العمل، أي في المجتمع الصناعي، ومن ثمّ كان من الطبيعي أن يسهموا في نشاطه الفني.

كانت هوليوود مجرد قرية صغيرة عندما أخذ الممثل والصحافي من أصل أفريقي ويليام فوستر (*W.Foster* عام 1913)، في رسم الخطوط الأولى لأفلامه القصيرة: *The Railroad Porter* (كوميديا)، *The Butler* (قصة بوليسية)، والفيلم الميلودرامي *The Grafter Maid*. وكان هذا السينمائي يعمل ضمن نطاق شركة فوستر للصور المتحركة (Foster Photoplay Company) المموّلة من مجموعة من البيض. في العام التالي، أخرج ممثل آخر، هو بيرت ويليامز (B.Williams)، فيلم *Darktown Jubilee* أدّى فيه دور البطولة. غير أن جمهور عام 1914 لم يكن مستعداً بعد لتقبّل إبداع رجل أسود، ليس خادماً ولا أجيراً. أثار الفيلم فضيحة في بروكلاين، وأوقِف عرضه. لكنّ المثقف الأسود إيمّيت.ج.سكوت (E.J.Scott)، هو من وقف فعلياً خلف بروز حركة السينما المستقلّة السوداء تلك، حين طرح فكرة إخراج الفيلم القصير الهجومي **حلم لينكولن** (*Lincoln's Dream*)، وذلك ردّاً على الموقف المنحاز الذي برز في فيلم **مولد أمة** (1915) لديفيد وورك غريفيث. وبعد ما يزيد عن عامين من الجهد

المتواصل، وحصوله على دعم عدد من الممولين البيض الذين حرفوا المشروع عن هدفه الأساسي، شهدنا ولادة شريط مدته ثلاث ساعات تحت عنوان **ولادة عِرْق** (*The Birth of a Race* ,1918)، جرى عرضه في شيكاغو بنجاح باهت.

بين عامي 1916 و1923، شهدت الولايات المتحدة تأسيس العديد من الشركات المستقلة، سواء على الشاطئ الشرقي أم في شيكاغو في الوسط الغربي، وكذلك في لوس أنجلس. وقد وصل عددها، في الفترة 1916-1950 إلى نحو 160 شركة، أكثر من نصفها كان شركات مشتركة (مموّلون من البيض، وممثلون وأحياناً مخرجون من السود). وبرغم أن تلك الشركات كانت مسجّلة في السجلات الرسمية إلا أن نصفها فقط تمكن من إنتاج فيلم واحد على الأقل. عام 1916، أسهم الممثل الأسود نوبل جونسون (Noble P.Johnson) وأخوه جورج، بمشاركة الممثل كليرانس بروكس في تأسيس شركة لينكولن للسينما (Lincoln Motion Pictures Company)، التي أنتجت ستة أفلام لا يتجاوز كل منها الثلاث بكرات. بينها، تجدر الإشارة إلى عملين إبداعيين ظهرا عام 1916: **تحقيق تطلعات السود** (The Realization of the Negro’s Ambition) و *Trooper of Company K*، وهذا الأخير يتناول المجزرة التي تعرّضت لها فرق الرجال السود التي حاربت في سبيل مصالح أمريكا. ومن أهم شركات ذلك العصر كانت «شركة ريول للسينما» (Reol Motion Picture Corporation) التي أدارها الأبيض روبرت ليڤي، وكانت تسيطر على أكثر من 600 صالة عرض تقع ضمن أحياء السود، التي انفتحت تالياً على الأراضي الأمريكية بغرض توزيع أفلام تلك الصالات. وأثبتت شركة ريول ريادتها على الأقل في خطوتين. أولهما حين راحت تقتبس أعمالاً كتبها مؤلفون من أصول أفريقية: **نداء شعبه** (*The Call of His People* ,1921)، عن عمل للكاتب أوبري بوزر (A.Bowser)، و *The Man Who Would be White*، وكذلك *The Sports of the Gods*، المستوحى من نصوص الشاعر بول لورانس دونبار (P.L.Dunbar). والجدير بالذكر أن تلك الفترة شهدت ظهور بشائر ما سمّي بحركة «النهضة السوداء»، التي لا نزال نعيش أصداءها حتى

اليوم من خلال التأثير الذي تركه موسيقيوها وكتّابها على وجه الخصوص. والخطوة الثانية تجسدت من خلال «صنع» الشركة النجمة الأولى لهذه الأقلية السوداء، متمثّلة في شخص الممثلة إدنا مورتون (E.Morton) التي لُقّبت بـ «ميري بيكفورد[١] الملوّنة». إلى ذلك، تأسست شركات مستقلة في أنحاء متعددة: الفوستر (Foster Photoplay، في شيكاغو؛ الـ Gate City Film Corporation، في كنساس سيتي؛ Constellation Films، في نيويورك؛ Renaissance Company، التي اختصّت بأخبار السود المصوّرة، في نيويورك...

ولئن انتقدت بعض أعمال أوسكار ميشو (O.Micheaux)، مثل *Within Our Gates* و *The Symbol of the Unconquered* (وكلاهما يعودان إلى عام 1920) بصورة مباشرة مسألة العنصرية، فإن معظم الأعمال التي قدمتها تلك الموجة الأولى من السينمائيين المستقلين السود، حملت مقولات إصلاحية توفيقية واندماجية، عكست فلسفة البورجوازية الملوّنة، كما في أفلام مثل (*The Call of His People* ,1921)، و *The Scar of Shame* (فرانك بيروجيني *F.Perugini* ,1928، من إنتاج شركة The Colored Players of Philadilphia، التي تديرها مجموعة من البيض) أو *God's Stepchildren* (ميشو، 1938 - وهو المؤلِّف الوحيد الذي يستحق الذكر من تلك الفترة). لقد أخرج أوسكار ميشو، في الفترة 1918-1948، ما يقارب ثلاثين فيلماً، وخير من يمثلها: **الجسد والروح** (*Body and Soul* ,1924، مع بول روبسون)، **ابنة من الكونغو** (*A Daughter of the Congo* ,1930)، (,1938 *God's Stepchildren*)، (*The Betrayal* ,1948). كان ميشو كاتباً سابقاً، يتمتع بحسّ تجاري راسخ، وقد جاب البلاد طولاً وعرضاً لترويج بضاعته. وهذا ما يفسر بقاءه واحداً من المخرجين السود النادرين الذين تابعوا نشاطهم بعد تفكك الحركة مع نهاية العشرينيات. وعبر الأعمال الميلودرامية أو تلك التي تنتمي إلى هذا النوع السينمائي أو ذاك، اكتسب الأمريكيون من أصول أفريقية نوعاً من الهوية المتميزة على الشاشة، أكّدتها، بعد **الإمبراطور جونز** (*Emperor Jones*،

---

(١) Mary Pickford.

دودلي مورفي *Dark Manhattan* (جورج راندول G.Randol ورالف كوبر *1933, D.Murphy*)، أفلام مثل **دم المسيح** (*Blood of Jesus*، *1937, R.Cooperm*) أو سبنسر ويليامز، 1941).

عام 1923، اجتاح مناطق السود وباء زكام دفع بالعديد من الصالات إلى الإغلاق. وجاء الفيلم الناطق ليثقل ميزانيات الإنتاج، ويزيد منافسة الاستديوهات الضخمة الراغبة في كسب جمهور المشاهدين السود، كل ذلك عجّل في إنهاء هذا العصر الذهبي للفيلم الإثني. راح العديد من البيض يعدّون أفلاماً كل ممثليها من السود. مع نهاية العشرينيات، أنتج أوكتافوس روي كوهين، على سبيل المثال، سلسلة من الأفلام القصيرة تهزأ بالسود. وظهرت إنتاجات ضخمة، مثل *Hearts in Dixie* (بول سلوان *1929, P.Sloane*) أو **هالولويا** *Hallelujah* (كينغ ڤيدور، 1929)، سعت إلى الاستحواذ على تلك التقاليد السينمائية الجديدة وتسخيرها لصالح هوليوود.

وهكذا، جرى تقديم الأسود في صورة الخادم المثالي، العم توم الطيب الذي يؤدي كل الأعمال. سايرت هوليوود التغييرات التي شهدها المجتمع الأمريكي آنذاك، وراحت تنتج أفلاماً أكثر حذاقة حول التسامح العنصري: **إرث الجسد** (*Pinky*، إ. كازان، 1949)، **الحدود الخفيّة** (*Lost Boundaries*، ألفريد ويركر، 1949)، **السلسلة** (*The Defiant Ones*، ستانلي كرامر، 1958). هذا فيما تناول عدد من المخرجين البيض المستقلين بصراحة وجلاء، بعيداً عن التضليل، العلاقات بين الأعراق (**ظلال** *Shadows*، جون كاسّاڤيتس، 1961)، والحياة في مناطق السود (الغيتو) (*Harlem Story-The Cool World*، شيرلي كلارك، 1963)، أو الواقع الثقافي في أوساط السود (*Right On: Poetry on Film*، هيربرت دانسكا *1971, H.Danska*).

في بداية الستينيات، ومع تطوّر العقلية الأمريكية، بادرت هوليوود إلى دعوة السود للعمل لديها. وعليه، كتب أوسّي ديڤيس (O.Davis) سيناريو فيلم *Gone Are the Days* (نيكولاس ويبستر، 1963). وديڤيس هذا هو من كان، في الأصل، مع غوردون باركس (G.parks)، خلف تأسيس ما عُرف آنذاك بظاهرة

فيلم الـ «Blaxploitation»[١] أو فيلم «استغلال الرجل الأسوَد». ولمّا أصبحا سينمائيّين اشتغلا في القطاع التجاري وانصب اهتمامهما على صناعة أبطال سود خارقين، سواء من رجال الشرطة أم اللصوص، يقفون في وجه البيض، كأن جمهور السود قد أوكل إليهما مهمة إطفاء عطش الانتقام لديه. ومن أشهر الأعمال التي جاءت ضمن هذا التوجه نذكر **سطو العم توم** (*Cotton Comes to Harlem*، أ. ديفيس، 1970) و**ليالي هارليم** (*Shaft*، غ. باركس، 1971). وقد شهدت مسيرة هذين المخرجين تطورات لاحقة، حيث انتقل ديفيس، عام 1971، إلى نيجيريا، وهناك أنجز صياغة عمله السياسي *Kongi's Harvest*. وفي إثر عودته إلى الولايات المتحدة بادر، بمشاركة عدد من الممثلين السود، إلى تأسيس شركة العالم الثالث للسينما (Third World Cinema Corporation)، التي سمحت لشيخ المهنة الأبيض جون بيري (J.Berry)، ضحية المكارثية السابق، بتحقيق مشروع صادق حول أسرة سوداء أمريكية، وذلك من خلال فيلم **كلودين** (1974). أما غوردون باركس فقد أنجز عام 1976 فيلمه *Leadbelly*، حول عازف الغيتار ومغني البلوز الشهير هودّي ليدبيتر. ويُعدُّ مايكل شولتز (M.Schultz) من المخرجين النادرين الذين رسّخوا مسيرة سينمائية متواصلة في هوليوود، مع أفلام مثل *Cool* (*Cooley High*, 1975)، (*Car Wash*, 1976)، والأهم (*For Us the Living*, 1983). هذا وقد بذل الممثل الأسود سيدني بواتييه (S.Poitier)، برفقة بول روبسون (P.Robeson)، وعلى مدى عقود عدة، جهداً كبيراً في تحسين صورة الإنسان الأسود على الشاشة، وأخرج فيلماً قيّماً هو (*Buck and the Preacher*, 1972).

في الستينيات والسبعينيات شهدت السينما المستقلة للسود الأمريكيين ولادة جديدة، وذلك تحت تأثير التسييس المتزايد للمجتمع الأمريكي، حيث باتت أكثر راديكالية بما لا يُقاس من سابقتها. وقد تجاوزت شعبية تلك «الحركة» حدود

---

(١) «Black exploitation films»، أفلام كانت تُصنع مع ممثلين من أصول أفريقية وتُخصص غالباً للجمهور الأسود في أماكن وجوده، وتتناول أساساً صراع السود ضد سلطة البيض. وتُعدُّ تفريعة من النوع المسمّى «فيلم الاستغلال» (Exploitation film).

الولايات المتحدة بفضل أعمال مخرجَين اثنين هما ميلڤين ڤان بيبلز (M.Van Peebles): **الإجازة** (1968, *The Story of a Three - Day Pass*) و(1971, *Sweet Sweetback's Baaadasssss Song*) وبيل غون (B.Gunn): (1973, *Ganga and Hess*). وفي نيويورك، طوّر الممثل ويليام غريڤز (W.Greaves)، مدرسة حقيقية للسينما المباشرة (1967, *Still a Brother*؛ 1971, *Ali the Fighter*). هذا وقد تولّى غريڤز إنتاج برنامج Black Journal التلفزيوني الشهري، الذي كان يكتبه ويخرجه فنانون من السود، وينتجه التلفزيون الوطني التربوي (National Education Television, NET) وتبثّه نحو مئتي محطة تلفزيونية. وأسهم هذا البرنامج في تأهيل العديد من الفنيين والسينمائيين المستقبليين. ومن أكثر رجالات هذا الجيل الجديد موهبة، نذكر وارينتون هودلين (W.Hudlin) (1977, *Corner Stories*؛ *Street* 1982, *Colour*).

ثمة مخرجون آخرون استقروا في كاليفورنيا، وكانوا أميل إلى الفيلم الروائي. بينهم يجدر ذكر لاري كلارك (L.Clark) (1977, *Passing Through*) وتشارلز بورنيت (Ch.Burnett) **(قاتل الأغنام** 1977, *Killer of Sheep*؛ **عرس أخي** 1983, *My Brother's Wedding*). وقد برع لاري كلارك وهايلي جيريما (H.Gerima، وهو مهاجر أثيوبي) في استخدام نغمات موسيقا الجاز، وأضفيا على العناصر الوثائقية لمسة غنائية ومجازية، كما اشتغلا على مادة الشريط الحامل مباشرة لتعديل مظهر الألوان. ونحصي اليوم ما لا يقل عن مئتي سينمائي مستقل موزّعين على كامل التراب الأمريكي، معظمهم يصوّر أفلاماً من قياس 16مم، حتى السوبر ثمانية (Super-8)، أغلبها أفلام قصيرة ومتوسطة الطول. كان ثمة فئتان رئيسيتان تتوزع عليهما هذه الجماعات: «حركة الجذور»، التي نادت بالعودة إلى الثقافة والقيم الأفريقية الأصلية (*I and I, the Wind of Change*، بن كالويل *B.Calwell* 1977؛ *One*، باميلا جونز *P.Jones* 1978)، و«سينما الغيتو»، التي اختارت صنع أفلام روائية تستلهم الواقع اليومي، نذكر من أهمها أعمال تشارلز بورنيت، وأفلام سبايك لي (Spike Lee) مثل: (1983, *Joe's Bed-Stuy Barbershop: we Cut Heads*)، **نولا دارلينغ لا تفعل**

إلا ما يحلو لها (1986, *She's Gotta Have It*)، و (1989, *Do the Right Thing*)؛ وكذلك فيلم *Bless Their Little Hearts* لبيلي وودبيري (1983, *B.Woodberry*). أما هايلي جيريما (H.Gerima) فقد نجح، بفضل أصوله الأفريقية، في الدمج بين هذين الاتجاهين ضمن إبداعاته التي أنجزها فوق التراب الأمريكي: **ابن المقاومة** (1972, *Child of Resistance*)، (1975, *Bush Mama*)، **الرماد والجمر** (1982, *Ashes and Embers*). وقد لاحظنا في الآونة الأخيرة بروز عدد كبير من النساء السينمائيات: باميلا جونز، جولي داش (*J.Dash*)، شارون لاركن (Sh.Larkin)، كارول بلو (C.Blue). بعضهن استطاع إنجاز أفلام روائية: ميشيل باركرسون (M.Parkerson) (**إذاً فهي بيتي كارتر** *1980, But Then, She Is Betty Carter*)، دبيرا روبنسون (D.Robinson)، ونخص بالذكر كاتلين كولينز (K.Collins) (**الإخوة كروز والآنسة مالوي** *1982, The Cruz Brothers and Miss Malloy*). في حين رأينا بروز قادم جديد، هو تشارلز لين (Ch.Lane)، استرجع، بسخرية لاذعة وقدر كبير من الشاعرية، سحر البورلسك في سينما العشرينيات، وذلك مع (1989, *Side Walk Stories*).

واجه السينمائيون المستقلون صعوبة كبيرة في بلوغ وسائل الإعلام البارزة، ما دفعهم إلى توزيع أفلامهم بأنفسهم، في المكتبات والمهرجانات والجامعات... وقد وُجدَت بعض المنظمات التي اختصّت بالتوزيع، نذكر منها: الشركة الأفريقية للسينما (African Film Society) في سان فرانسيسكو، ومعهد السينما السوداء (Black Film Institut) في واشنطن، ومؤسسة المخرجين السود (Black Filmmaker Foundation) في نيويورك. أما تمويل تلك الأعمال فكان يأتي عن طريق عدد من المؤسسات، مثل: المنحة الوطنية للفنون (National Art Endowment) ومجلس الفنون (Council of Arts) على سبيل المثال. وفي نهاية التسعينيات شهدنا تطوراً لافتاً لسينما الأمريكيين من أصول أفريقية، التي راحت تتناول، عبر معالجة معمّقة، مسائل العنصرية والعنف والمشكلات التي تعيشها تجمعات السود (الغيتوات). ومن أكثر السينمائيين موهبة نذكر سبايك لي وماريو ڤان بيبلز (M.Van Peebles) (1991, *New Jack City*) وجون سينغليتون (J.Singleton) (1991, *Boyz'N the Hood*).

السوريالية:

هي حركة أدبية رأت النور في فرنسا، على أرضية خصبة، كانت قد مهّدت لها حركات طليعية أخرى سبقتها بزمن قليل، وفي مقدمتها الدادائية. جاءت السوريالية تعبيراً عن موقف جماعة من الشعراء والرسّامين الشبان، واتخذت شكل حركة انتظمت حول عدد من المجلات، وتعززت بنيتها حول أندريه بروتون (A.Breton)، حتى وصلت امتداداتها إلى المستوى السياسي. وكان للسوريالية إسهامات فكرية متميزة حول السينما، تجاوزت بكثير تلك المواقف اللاامتثالية والمقولات الحادّة، التي أعلنها كل من بروتون وأراغون وسوبّو (Soupault) وديسنوس (Desnos) تجاه أفلام البورلسك والمسلسلات الفيلمية. صحيح أن السينما السوريالية، بالمعنى الحرْفي للكلمة، اقتصرت على عدد محدود من الأعمال، إلا أن العديد من الشخصيات، التي تركت بصماتها في عالم السينما، كانت قد شاركت في نشاطات هذه الجماعة قرابة عام 1930 (في مقدّمتهم لويس بونويل L.Bunuel، لكن أيضاً بريڤير Prévert والقريبون منه) أو تأثرت بمقارباتها، ومنهم جان ڤيغو (J.Vigo) وجورج فرانجو (G.Franju) وجان بينلوڤيه (J.Painlevé) وغيرهم كثيرون، ممن جاؤوا فيما بعد في العديد من البلدان.

والمعروف أن السورياليين شككوا في الطليعيين الشكلانيين في عصرهم (إيبشتاين Epstein، ليربييه L'Herbier، شوميت Chomette، غانص Gance)، إذ رأوا أن انجذاب هؤلاء نحو السينما إنما يعود إلى قدراتها الكامنة أكثر مما ينبع من جوهرها الحقيقي. وعليه، نشروا العديد من السيناريوهات لكن لم يُنفَّذ أي منها سينمائياً (باستثناء نصّين صوّرهما وولتر روتمان W.Ruttmann في ألمانيا، وهو استثناء لافت بحق). وأول المنخرطين في العمل من السورياليين كانوا من الرسّامين الذين خرجوا من عباءة الدادائية: في فرنسا، اشتغل مان ري (M.Ray) وبيكابيا (Picabia) مع المخرج رونيه كلير، وفي ألمانيا جاءت المبادرة

من هانس ريختر (H.Richter). ويُجمِع المختصّون على أن أول فيلم سوريالي حقيقي موثّق هو **المحارة والقسّيس** (*la Coquille et le Clergyman*)، وأخرجته جيرمين دولاك (G.Dulac) عام 1928، عن نص أنطونَن أرتو (A.Artaut)، وأرتو هذا هو صاحب المقولة الشهيرة: «إذا لم تكن السينما قد وُجدت لتجسيد الأحلام، فلا معنى لوجودها على الإطلاق». وقد دافع السورياليون عن موقف أرتو في استهجان الانحرافات التي أظهرتها المخرجة (وكانت في الحقيقة قد أقحمت بعض التلميحات التي غمزت من قناة الطليعيين الشكلانيين المغضوب عليهم)، فقاطعوا العرض الأول وأغلقوا في وجهه الأبواب لزمن طويل.

وفور ظهور **كلب أندلسي** (*Un chien andalou*, 1929)(١) عُدَّ حاملاً للواء التطلعات التي تحملها الجماعة. وقد اتضح لاحقاً أن هذا الفيلم يدين في الواقع إلى الأفكار اللامتثالية المتشددة لجماعة الطلاب المدريديّين، ومن أعضائها لويس بونويل وسلڤادور دالي، بقدر ما يدين لتأثير السوريالية الباريسية المباشر. وقد رأينا فيما بعد كيف رفعت هذه الجماعة فيلم **العصر الذهبي** (1930)، أيضاً لبونويل، إلى مصاف التحفة السينمائية، تحفة مجّدت «الحب المهووس» والتخريب. والحقيقة أن هذه التجربة الصادمة كانت قد رأت النور بفضل التمويل الذي قدّمه ارستقراطي عُرِف برعايته لأهل الفنون والعلوم، ألا وهو شارل نوايّ (Ch.Noailles)، وكان قد موّل في وقت سابق فيلم **سرّ قصر حجر النرد** (*Mystère du chateau de dés*) الذي صوّره مان ري (عام 1929) مع أعضاء الجماعة، في ڤيللا بناها المهندس المعماري مالّيه ستيڤنس. ولاحقاً، موّل نوايّ هذا، وقبل الأزمة التي كادت أن تتسبب في إفلاسه، فيلم **دم الشاعر** (*le Sang d'un poète*, 1932)، أول أفلام جان كوكتو (J.Cocteau)، الذي استعار، برغم الإنكار المتكرر، بعض البصمات السوريالية، وهو ما أثار سخرية خصوم كوكتو.

---

(١) فيلم فرنسي سوريالي قصير أخرجه لويس بونويل عن سيناريو لبونويل وسلڤادور دالي أنجزاه في ستة أيام، ومن إنتاج لويس بونويل وبيير برونبورجيه. وفيه سبر لأحلام دالي وبونويل.

لقد عرفت السينما السوريالية امتدادات متفرّقة في العديد من الأعمال (أعمال ريختر على سبيل المثال مثل **أحلام للبيع** *Rêves à vendre*، وهنري ستورك H.Storck، وكذلك أعمال فرانجو حيث طالت بعض أفلامه الطويلة، وألان رينيه A.Resnais، إلخ.) والعديد من البلدان، لاسيّما في بلجيكا (موطن الرسام بول ديلڤو والسينمائي أندريه ديلڤو A.Delvaux، والرسّام رونيه ماغريت الذي ترك لنا عدداً من السيناريوهات السينمائية الموجزة، والكاتب مارسيل مارين M.Mariën، الذي أخرج فيلم **محاكاة السينما** *l'Imitation du cinema* عام 1960,)، وأيضاً في براغ حيث التقّت جماعة سوريالية حول يان سڤانكماير (J.Svankmajer)، وفي العديد من دول أمريكا اللاتينية، دون أن ننسى الولايات المتحدة...

صحيح أن تأثير السوريالية في السينما الروائية لا يزال حياً، سواء بشكله المقصود أم العفوي، وإرثها لا يزال إرثاً مركّباً ومتشعّباً، لأنه غير قابل للتحجّر، غير أن هذا التأثير ظل يرتبط بعلاقات بالغة الوضوح مع الفيلم الوثائقي، وهذا ما أوضحه بونويل، منذ عام 1932، حين أخرج **أرض من دون خبز** (*Terre sans pain*). ومثّل جان بينلوڤيه، وهو الذي كان يتردد على السورياليين وعلى المخابر العلمية في آن معاً، إثباتاً آخر على ذلك، أكّدته بعض تجارب هنري ستورك ولوك دوهوش (*L.de Heusch*) وبعض أكثر أفلام فرانجو القصيرة شهرة، لاسيّما **دم البهائم** (*le Sang des bêtes*) و**قصر الانڤاليد** (*Hôtel des Invalides*).

الشانشادا (Chanchada):[١]

كلمة برتغالية، اتخذت في البرازيل معنى يدلل على نوع من أنواع الكوميديا السينمائية. ويعطي القاموس لها التعريف التالي: «مسرحية أو فيلم عديم القيمة، تسوده الأساليب الملتوية، والمزحات السوقية الفظّة، أو البورنوغرافيا». هذا الحكم القاطع تَبادله النقاد وأبناء الطبقات الراقية. وتعود أصول هذا النوع إلى بداية السينما الناطقة، وتحديداً إلى الأفلام الكرنڤالية والكوميديات الموسيقية التي شكّلت صلب نجاحات شركة سينيديا (Cinèdia) لصاحبها أديمار غونزاغا (A.Gonzaga). كانت سينما الثلاثينيات تستعين بنجوم الراديو، وكان الراديو يشكل وسيلة الاتصال الجماهيري الأكثر شعبية في تلك الفترة. وعُرف عن لويس دو بارّوس (L.de Barros) براعته في «سلق» الأفلام في بضعة أيام. وبدأت الشانشادا تتربع فعلياً على العرش مع الإنتاج الغزير لشركة أطلانتيدا (Atlantida)، في ريو دو جانيرو، عندما تولّى شؤونها المستثمر لويس سيڤيريانو ريبيرو (1947). وقد لاقت هذه الشركة على الفور تجاوباً كبيراً من الجمهور، ذلك أن الشانشادا كانت تستند في الواقع إلى تقاليد راسخة للكوميديا المسرحية ومسرح الفواصل الموسيقية (التي تبنت أيضاً الإيقاعات الشائعة في منطقة الكاراييب) ومسرح المنوعات، كما تمتد جذورها إلى أسلاف قديمة مثل السيرك وفن الإيماء أو الكاريكاتور. للمرة الأولى، راح المشاهدون يسمعون لغتهم تُنطَق على الشاشة، مع النكهة التهكمية للسان عامّي سريع التجدد، وليس اللسان الأكاديمي الفصيح الذي يسود الأفلام **الجادّة** والمسرح الكلاسيكي (الشانشادا هي في الواقع نتاج كاريوكي[٢] بامتياز، حيث يسخرون على الدوام من اللهجات

---

(١) انظر **«موسوعة سينما البلدان»** فصل **«البرازيل»**.

(٢) Carioca، بالبرتغالية أي من مواليد أو من أهالي ريودوجانيرو.

الريفية بطريقة كاريكاتورية). ولئن كان الضحك فيها يعتمد في معظم الأوقات على السخرية من الذات، على نوع من التنفيس عن أشكال الكبت والحرمان، فإنها لا تخلو أحياناً من مضامين أخرى. فيلم **كارنڤال أطلانتيدا** (*Carnaval Atlantida*، جوزيه كارلوس بورل *J.C.Burle*, 1952)، على سبيل المثال، قدّم لوحة، صادقة إلى حد كبير، عن حالة الاستلاب التي يعيشها المثقف «المستَعمَر». فيما جاء فيلما (*Matar ou Correr*, 1954) و (*Nem Sansao nem Dalila*, 1955)، وكلاهما من إخراج كارلوس مانغا (C.Manga، وهوالمعلّم البارع في هذا النوع، إلى جانب واتسون ماسيدو W.Macedo)، على شكل محاكاة ساخرة لأفلام أمريكية شهيرة لاقت نجاحاً جماهيرياً كبيراً (*High Noun*، و *Samson and Dalilah*)، محاكاة تنزع نحو الحطّ من قيمة الأنموذج **الطاغي**.

زخرت الشانشادا بالعديد من الممثلين الكوميديين، ومن أكثرهم موهبة وشعبية أوسكاريتو وغراندي أوتيلو (O&G.Otelo) (غالباً ما كانا يظهران معاً كثنائي)، وما من شك في أنهما كانا على قدر عال من البراعة. تميز هذا النوع بغزارة إنتاجه (قرابة 150 فيلماً)، وقد اختفى مع بداية الستينيات، عندما بات التلفاز يرفع راية «التواصل من خلال الغروتسك[١]» تلك. وبعد عشر سنوات برزت بوادر محاولة لرد الاعتبار إليه. وكما يقول الناقد باولو إيميليو سالس غوميس: «إذا كان الجمهور يتماهى مع شخصيات المتشرد والخبيث والعاطل من العمل، التي تعج بها الشانشادا، فذلك لأنه، يلمس فيها إيحاءات بالصراع الدائم بين الظالم والمظلوم». وعلى شاكلة المفهوم القديم الباخس للكلمة، أُطلق على الكوميديا شبه الإيروتيكية التي ظهرت في السبعينيات تسمية «البورنوشانشادا».

---

(١) هامش سابق.

الطليعة السينمائية (AVANT-GARDE):

يستخدم مؤرخو ومنظرو السينما هذا الاسم للدلالة على وقائع عدّة: **الطليعة الأولى** تمثلت بالمدرسة الفرنسية في العشرينيات، بوصفها تياراً مجدِّداً على المستوى الجمالي ضمن سينما تجارية سائدة؛ أما **الطليعتان الثانية والثالثة** فلهما صبغة عالمية؛ يمثلان سينما تجريبية، هامشية وغريبة عن هياكل السينما الحرَفية السائدة.

الطليعة الأولى (1920-1925) استحقّت من هنري لانغلوا تسميتها بالانطباعية الفرنسية، تسمية ترجمت بامتياز ميلها إلى الهواء الطلق، ولمستها التقسيمية واللعب على تباينات النور والظل، إضافة إلى ما يميّز أفلام تلك المدرسة من تناثر الصور وتعدّد تلويناتها. إنها مدرسة تتوق أولاً (وخاصة مع أبيل غانص A.Gance) إلى جعل السينما فناً جديداً بكل معنى الكلمة، ولغة بصرية كونية تتوجّه إلى الجماهير العريضة، وتمهد الطريق لحضارة جديدة، إضافة إلى أنها تراعي الحفاظ على نوع من التوافق ما بين مسايرة الجمهور العريض والجانب التجاري للفيلم، من دون تقديم تنازلات على مستوى الإبداع الفني. وقد عبّر رونيه كلير عن ذلك بقوله: «مهمة المخرج الرئيسة تقضي الاستعانة بشيء من المكر والدهاء، لإقحام أكبر عدد ممكن من التيمات البصرية الخالصة، ضمن سيناريو صُنع لإرضاء الجميع». وقد رأينا كلاً من مارسيل ليربييه (M.L'Herbier)، أبيل غانص، لوي دولوك (L.Delluc)، جيرمين دولاك (G.Dulac) وجان إيبشتاين (J.Epstein) يسعون بصورة منهجية، وأحياناً بكثير من العبقرية، لاستكشاف كل الإمكانات البصرية والرمزية والدرامية والإيقاعية للفيلم، لجهة الجمالية التصويرية (الفوتوجينية، أو الذاتية عندما تغدو مرئية)، وبشاعرية متيَّمة بالجمال والموسيقا الداخلية. البعض أخذ عليهم استخفافهم بالموضوع وبالجمهور (في الواقع، كانوا غالباً يؤمنون إيماناً حقيقياً بسيناريوهاتهم المنمّقة أو الصبيانية

الساذجة)، وذهنيتهم البورجوازية، أو تعلّقهم المرَضي بالأدب وقلة مبالاتهم بالواقع الاجتماعي من حولهم. وظل غانص بشطحاته المتغطرسة، ودولوك بنزعته الأمريكية، وكلير بشعبويته الساخرة خير من استطاع التوفيق بين القيمة الفنية العالية والإجماع الجماهيري.

الطليعة الثانية اتخذت أوجهاً متعدّدة. في الأعوام بين 1921-1929 تركّزت على الرسم. في ألمانيا، سعت إلى جعل السينما تعبّر عن معاني التجريدية الغنائية والإيقاعات الخالصة، التي سبقتها إليها الفنون التشكيلية (من التكعيبية والمستقبلية إلى التزامنية(١) والاستعلائية(٢)). واستطاعت على أيدي ڤايكينغ إيغلينغ (V.Eggeling)، وهانس ريشتر (H.Richter)، وڤالتر روتمان (W.Ruttmann) وأوسكار فيشنغر (O.Fischinger) أن تبعث الحياة في اللوحة الفنية. أما في فرنسا فقد بقيت هذه الأبحاث تجري على المستوى المحسوس والتصويري. التقط كل من فيرنان ليجيه (F.Léger) ومان ري (M.Ray) وجان غريميون (J.Grémillon) أو هنري شوميت (H.Chomette) مادتهم من عالم الواقع وأخضعوها لتجلّيات الضوء والسرعة وتلاعب المرايا. بين 1924 و1930 غدت الطليعة الثانية دادائية وسوريالية. ورأينا رونيه كلير (**الاستراحة** *Entr'acte*)، ومان ري، ومارسيل دوشان (M.Duchamp)، ولويس بونويل (L.Bunuel) (**كلب أندلسي** و**العصر الذهبي**)، وجان بينلوڤيه (J.Painlevé) في فرنسا، وأدريان برونيل (A.Brunel) في إنجلترا، وهانس ريشتر وموهولي- ناجي (Moholy-Nagy) في ألمانيا، وشارل دوكوكلير (Ch.Dekeukeleire) في بلجيكا وروبيرت فلوري (R.Florey) في الولايات المتحدة، يقحمون في أفلامهم، ومعظمها أفلام قصيرة، ومضات من روح الإنكار والتحريضات الاجتماعية، والتجديف والتغابي والهلوسة البصرية

---

(١) Simultanéisme أسلوب أدبي يقوم على سرد أحداث تقع في الوقت نفسه في أماكن مختلفة من دون أي إشارة انتقالية بينها.

(٢) Suprématisme نظرية وأسلوب للفنان التشكيلي ماليڤيتش Mlevitch (بدءاً من عام 1913)، وفحواه أن اللمسات التجريدية في اللوحة قد تترجَم إلى إحساس بغياب الموضوع.

والمشاهد الجنسية ومنطق العقل الباطن، وهي تيمات وقيم تمرّدية حمل رايتها تريستان زارا من جهة الدادائية، وأندريه بروتون عن السوريالية.

الطليعة الثالثة (1927-1930) كانت وثائقية. تأثرت بنظرية **«العين السينمائية»** لدزيغا ڤيرتوف (D.Vertov) وعقلانية مدرسة الباوهاوس(١)، وكانت تنظر إلى العالم الواقعي نظرة جديدة، شاعرية، وغالباً سياسية. تهتم بالظواهر الجماعية، وتصوّر العواصم والتجمعات البشرية الضخمة. وسجّل كل من روتمان (**برلين، سيمفونية مدينة عظيمة**)، ويوريس إيڤانس (J.Ivens) (*Borinage*، *Zuiderzee*)، وجان ڤيغو (J.Vigo) (**بخصوص نيس**)، وريشتر (**تضخُّم**)، وسيودماك (Siodmak) (**الرجال يوم الأحد**)، وياي لايدا (J.Leyda) (*A Bronx Morning*) شهادات حقيقية عن عالم متأزم. الطليعة الثالثة هي التي أسّست المدرسة التسجيلية الإنجليزية في بريطانيا (1929-1940)، وألهمت أهم نوادي السينما الجامعية الفاشية في إيطاليا (CineGUF، 1934-1941). وسوف تطل برأسها من جديد مع الواقعية الجديدة الإيطالية، والسينما الحرة الإنجليزية في الخمسينيات، وعبر مختلف تيارات السينما المباشرة في الستينيات.

---

(١) هامش سابق، انظر **سينما التحريك**.

عين السينما (Kino-Glaz):

نظرية وأسلوب في العمل، صاغه في شكله النهائي السينمائي السوڤييتي دزيغا ڤيرتوڤ (D.Vertov) عام 1923، يناضل في سبيل سينما غير مُمَثَّلة، سينما من دون ممثلين، تُسخّر الوظيفة المونتاجية وعفوية التصوير لخدمة عملية أيديولوجية تهدف إلى إعادة تنظيم «العالم كما هو»، على الأقل وفق منظور ماركسي.

للعين السينمائية أصول متعددة:

- لقد نهلت من نبع التحولات العميقة التي طالت الفن الحديث في بداية القرن العشرين. والحق أن المستقبليين والدادائيين، من كتّاب ورسّامين، قد استخدموا في أعمالهم، وبشكل واسع، عناصر لم تكن من صنع أيديهم. ففي ذلك الوقت، كانت منجزات الكولاج وتجميع الأغراض والفوتومونتاج، تُعَدُّ بمنزلة مناهج جمالية تجديدية. ونذكّر هنا بأعمال دوشان (Duchamp) ورودشينكو (Rodtchenko).
- وضربت العين السينمائية جذورها كذلك في ماضي ڤيرتوڤ نفسه، الذي كرّس نشاطه منذ عام 1916 لأبحاثه حول «مونتاج الضجيج»[١]. وقد رجع، مع قدوم الناطق، إلى تلك الممارسات التي مكّنته من تطعيم العين السينمائية بما أسماه «الأذن الإذاعية» أو «أذن الراديو».
- ثورة أكتوبر وعمَلُ ڤيرتوڤ، منذ 1918، محرراً في الـ Kino Nedelja (الأسبوع السينمائي)، أول مجلة أسبوعية سوڤييتية للأخبار المصورة، وفّرا لهذا السينمائي الأسس الأيديولوجية لـ «عينه السينمائية».

---

(١) المقصود ضجيج الحياة اليومية حياة الشارع وأصوات الآلات، وكذلك أصوات الطبيعة، وأسماها ڤيرتوڤ الأصوات الوثائقية.

بدأ نشر النصوص النظرية الأولى منذ عام 1919، وقادت النظرية والتطبيق إلى صياغة أفكار «عين السينما» في الفترة 1922-1923[١]. حينها تَشكّل «مجلس الثلاثة»، الذي ضم إلى جانب ڤيرتوف زوجته إليزاڤيتا سڤيلوڤا (E.Svilova) وشقيقه ميخائيل كوفمان (M.Kaufman). أُطلق على أعضاء هذه المجموعة، التي لم تلبث أن توسّعت بسرعة فائقة، اسم الـ «Kinoks» أو «Kinoki» (حرفياً: *kino* تعني سينما، و*oko* تعني عين؛ من هنا جاءت هذه التسمية التي كانت تدلل على أولئك الذين يمارسون أسلوب العين السينمائية). وعمد ڤيرتوف إلى تحديث نظرياته في الأعداد المتلاحقة من مجلته *Kino Pravda* (**الحقيقة السينمائية**): وفي هذا العنوان تلميح صريح لعنوان جريدة الحزب الشيوعي، البراڤدا؛ ومن هذا الباب يمكننا أن نترجمه بـ «الجريدة السينمائية» (والواقع أن المؤلف لم يفكّر بتبني هذا الاسم بمفهومه المعاصر إلا لاحقاً، بين 1922 و1924).

بيان العين السينمائية ("Kinoks-Révolution") نُشر في حزيران/ يونيو 1923، في العدد الثالث من مجلة **ليف** *Lef*. وفي هذا النص، أبدى ڤيرتوف معارضته للفيلم السردي واستخدام الممثلين، لكن أيضاً للمعالجة الرخوة المطبّقة في «الأخبار المصورة»؛ ونادى بإعادة تنظيم العالم المرئي من خلال استخدام المونتاج. العين السينمائية بالنسبة للمؤلف هي عين زائد سينمائي، بمعنى **أنا أرى زائد أنا أفكر**؛ هي عين مسلّحة (الكاميرا التي ترى أفضل من عين الانسان)[٢].

المونتاج يتدخل في كل مراحل صناعة الفيلم (في أثناء فترة الاستطلاع وبعدها؛ أثناء التصوير وبعده؛ وأخيراً المونتاج النهائي). المونتاج الذي يمارسه ڤيرتوف لا يتوقف عند اللقطة وحدها بل يتدخل أيضاً في الحركة بين الصور، في النقلات بين المحرّضات المرئية: هذا ما يسميه السينمائي «مونتاج الفواصل».

---

(١) انظر **السينما الوثائقية**.

(٢) للاستزادة أنصح بالعودة إلى كتاب «**الحقيقة السينمائية والعين السينمائية**»، مقالات ويوميات ومشاريع لدزيغا ڤيرتوف، ترجمة عدنان مدانات، منشورات دار الهدف، 1975، وهو كتاب بالغ الأهمية في هذا الميدان. انظر أيضاً **السينما الوثائقية**.

ومن ثمَّ فإن الأحداث التي تنسّقها العين السينمائية لا تخضع لتحضيرات مسبقة، أو لأي ميزانسين، بقدر ما يجري قنْصها **بغتة**، **بشكل مرتَجل**، لتحاشي أي أثر لمخادعة الواقع. «الحياة التي يجري مباغتتها» (Zizn vrasploh) تسمح بضبط الأشخاص والأشياء من دون تجميل. ولا بد من إخفاء «العين المسلّحة» أيضاً كي لا يراها أحد كما هي حال العين البشرية: إن لها نظرة عالية النفاذ تجعلها تلتقط معلومات لا تُرى بالعين المجردة.

وعام 1924 أنشأت مؤسسة الـ Goskino الرسمية فرعاً جديداً هو الـ Kultkino، أوكلت إدارته إلى ڤيرتوڤ. وأتاحت هذه المنظمة أمام ڤيرتوڤ الفرصة لإخراج فيلم طويل، وفقاً لأسلوب العين السينمائية، هو فيلم **عين السينما** (Kino-Glaz) بما أنه القسم الأول من سلسلة «الحياة كما نباغتها».

معظم أفلام ڤيرتوڤ، أقلّه حتى فيلم **ثلاث أغنيات عن لينين** (1934)، أُنجزَت وفقاً لبعض، أو لمجمل، قواعد العين السينمائية. وكان فيلم **العام الحادي عشر** (1928) آخر فيلم صامت جمع ما بين مقاربة العين السينمائية وبانوراما الإنجازات الاجتماعية والاقتصادية التي حققها النظام الجديد. أما فيلم **الرجل ذو الكاميرا** (1929)، فبرغم أنه يتبدّى كأنه تطبيق شبه كلي لنظريات العين السينمائية، لكن من الواضح أنه يتجاوز حدودها؛ بمعنى أن هذا العمل، وبفضل استخدامه جملة من القواعد النّحَوية الفيلمية بالغة التعقيد (وفي محلّها تماماً)، شكّل بحد ذاته نقداً ضمنياً لقاعدة «الحياة المباغَتة»، لجهة الموضوع الذي يعالجه: أي وضع الرجل والمدينة أمام المُشاهد بطريقة تركيبية. فيلم **الحماسة** أو **سيمفونية الدونباس** (1931) يمزج بين العين السينمائية والأذن الإذاعية، بهدف خلق الطباق (الكونتربوان) الصوتي، وهذه الكونتربوان كانت موجودة بشكلها الكتابي ضمن أفلام ڤيرتوڤ الصامتة، عبر اللوحات المكتوبة الديناميكية. في تلك الفترة، كانت جماعة الـ Kinoki تتعرض للعديد من الانتقادات، ما دفع إلى انفراط عقدها. في فيلميه الأخيرين الذاتيين، **ثلاث أغنيات عن لينين** و**أغنية المهد**

(1937) اتخذ ڤيرتوف منحى الفيلم التسجيلي الشاعري، وهو النوع الذي كان حينذاك يعيش فترة ازدهاره في أوروبا.

لقد كان لنظريات العين السينمائية تأثيرها المباشر على كثير من سينمائيي تلك الفترة، أمثال روتمان (Ruttmann)، ڤيغو (Vigo)، ستورك (Stork)، إيڤانس (Ivens)، غريزون (Grierson)، إلخ. غير أن هذا التأثير امتد أيضاً إلى الستينيات حين تبنّاها مخرجو السينما المباشرة، واستخدموها بصورة منهجية، ومنهم الكنديون من جماعة العين الخفيّة (Candid Eye)، والأمريكيون ليكوك (Leacock) وميسلس (Maysles) وبينبيكر (Pennebaker)، والفرنسيان روش (Rouch) وماركر (Marker)، إلخ.

الفيلم الفني (Film d'Art):

فكرة الفيلم الفني (أو فيلم الفن) تجسّد رؤية للفن السينمائي، تقوم على استثمار المخزون الروائي والدرامي، وتستعين بكتّاب معروفين وممثلين مشهورين من دنيا المسرح. وقد شهد عام 1908 تأسيس جمعيتين على وجه الخصوص: «الجمعية السينماتوغرافية لمؤلفي ورجالات الأدب» (SCAGL)[١]، بمبادرة من شركة باتيه (Pathé)، ثم «جمعية الفيلم الفني»، التي احتضنت فيما بعد هذا التيار. وجاء تأسيسهما ترجمة لاهتمام بعضهم بهذا «الشكل المسرحي الجديد»، مع أن الكتّاب فوّتوا آنذاك فرصة مهمّة لإقرار نظام يحفظ حقوق المؤلفين، وذلك على الرغم من الاقتراح اللافت الذي قدّمه إدمون بونوا-ليڤي. لكن الفيلم الفني، جاء أيضاً ليعبّر عن رغبة بعض أصحاب العقول النيّرة، ونقولها بجد وبعيداً عن السخرية، في إنقاذ السينما من طغيان الإيمائية البورلسكية، بل قل مما كان يقدَّم للجمهور من مواضيع مبتذلة وسطحية، وأيضاً من بِدع ميلييس التي باتت مستهلكة. ولم تأت هذه الحركة من العدم بل كان لها سوابقها؛ لقد كانت في الواقع وريثة ما عُرِف بـ «اللوحات الحيّة»: حقّق جورج هاتو (G.Hatot) «ميزانسين» النسخة الأولى من مشهد **اغتيال الدوق دوغيز** (*Assassinat du Duc de Guise*)، (ويحمل الرقم 752 في كاتالوغ لوميير)، ومدته دقيقة؛ وأُعيد في الفترة نفسها تمثيل مشهد ضرب عنق ماري ستيوارت، في استديو إديسون المسمّى «بلاك ماريا» «Black Maria»[٢] وكان يُعرَض على أجهزة الكينيتوسكوب. بعدها، صوّر زيكا **قضية دريفوس** في عدة «لوحات»، مستغلاً إلى أبعد الحدود تشوّق الجمهور ل

---

(١) Société cinématographique des auteurs et gens de lettres.

(٢) ويعتقد أنه أول استديو في تاريخ السينما، وكان يقع في مدينة أورانج، بولاية نيوجيرزي الأمريكية.

.«الأخبار المعاد تركيبها» (الحرب الروسية اليابانية، انتخاب البابا، إلخ.) كل ذلك انتهى، في 17 تشرين الثاني/ نوڤمبر 1908، في صالة شارّاس في باريس، إلى النجاح اللافت لفيلم أندريه كالميت (A.Calmettes)، **اغتيال الدوق دوغيز** (بطول 314 متراً، أي 20 دقيقة عرض)، وكان قد أخرجه لصالح «جمعية الفيلم الفني»، التي أسسها مع شارل لوبارجي. ولإنجاز هذا الفيلم وضعت مؤسسات مرموقة كل إمكاناتها الثقيلة في خدمة السينما، وعلى رأسها الأكاديمية الفرنسية (السيناريو يعود إلى هنري لاڤدان، الصحافي والكاتب وعضو الأكاديمية) والمسرح الوطني الفرنسي (*La Comédie Française*). أُسنِدت الأدوار إلى لوبيرجيه وألبير لامبير وغابرييل روبين[١]... والموسيقا إلى كاميل سان سانس (C.Saint-Saëns)، وقد ألّفها من وحي الصورة، مشهداً في إثر الآخر. وبرغم أن الديكورات كانت تهتز بعض الشيء إلا أنها جاءت أمينة مثلها مثل الملابس. في تلك المناسبة أعلن شارل باتيه، وكان حينئذ يوزّع أيضاً الفيلم الفني، أن «السينما قد بلغت أوجها». وهكذا، انطلق هذا النوع واكتسب نجاحاً كبيراً. بدوره بادر إيكلير (Éclair) إلى تأسيس «الرابطة السينماتوغرافية لكتّاب الدراما» (ACAD)[٢]، ولصالحها أخرج ڤيكتوريان جاسّيه (V.Jasset)، بين مسلسلين من مسلسلاته، فيلم **فيليب لوبيل وفرسان الهيكل** (*Philippe le Bel et les Templiers*, 1909). كان جمهور ذلك العصر يهوى الروايات التاريخية، عبر أعمال وولتر سكوت وڤيكتور هوغو وألكساندر دوما... وهكذا، راح الجميع ينهبون الريبرتوار الرومانسي، بنجاحات متفاوتة، في باريس وتورين وميلانو (خاصة شركتي ميلانو وإيتالا فيلم)، وكذا التاريخ القديم: أخرج كالميت **عودة أوليس** من تأليف جول لوميتر، كما أنجز أرمان بور (A.Bour) **قبلة يهوذا** (بطولة مونيه سولّي). وعام 1913، رأى قداسة البابا العاشر (Pie X)، أنه من الأجدى منع تمثيل فصول الإنجيل في السينما... وبفضل أعمال كل من

---

(١) وكلهم من الأعضاء البارزين في المسرح الوطني الفرنسي (La Comédie Française).

(٢) Association cinématographique des auteurs dramatiques.

هنري ديفونتين (H.Desfontaines) وهنري بوكتال (H.Pouctal) (**كاميّ ديمولان** *1911, Camille Desmoulins*؛ **غادة الكاميليا** *la Dame aux camellias* 1912) استمر نجاح جمعية الفيلم الفني حتى بداية الحرب، قبل أن يتسلم إدارتها شارل دولاك ومن ثم لوي نالباس، فيما تراجعت الـ SCAGL. وعام 1912، انتقلت سارة برنار إلى لندن لتمثيل فيلم **الملكة إليزابيث**، من إخراج هنري ديفونتين ولوي ميركانتون. وتجدر الإشارة إلى أن إحدى النتائج التي تمخّض عنها الفيلم الفني كانت دون شك خضوعه لـ «النجوم»، الذين بلغت تعدّياتهم فيما بعد حد تسميم السينما، بدءاً من السينما الإيطالية. من جهة ثانية، كان الفيلم التاريخي يتطلب ديكورات وملابس وشخصيات خاصة. وتالياً راحت تكاليف الإنتاج تتزايد باستمرار. وما حدث في الواقع هو أننا بدأنا نميل إلى البذخ، وهذا كان مقدمة للإنتاج الضخم. فمن عباءة الفيلم الفني خرجت أفلام «الرداء اليوناني» (le péplum)(1) الإيطالية (**سقوط طروادة** لباستروني Pastrone يعود إلى عام 1910، و**كابيريا** إلى 1914) وأفلام آبيل غانص؛ حتى غريفيث كان مأخوذاً بفيلم **اغتيال الدوق دوغيز**. لكن، إذا استثنينا غريفيث الذي كان قد أبدع لغته الخاصة، نلاحظ أن الفيلم الفني ظل يثقل كاهل السينما بعبء المسرح والأدب الذي ولد منهما، وما انفك يشكل حاملاً لهما، دون أي إدراك لضرورة الانعتاق من ربقتهما. ولعل المكسب الحقيقي للفيلم الفني قد تجسّد في مكان آخر، ونعني الاهتمام بإعداد السيناريو، ومن ثم الديكور، إعداداً جيداً.

---

(١) انظر «**أفلام الرداء اليوناني**».

الكاليغارية:

تيار أسلوبي جمالي، نشأ على فكرة إيلاء الديكور الأهمية الأولى كعنصر حاسم في الفيلم السينماتوغرافي. وهو اتجاه وُلد من رحم أبحاث الطليعة الألمانية في أوساط المسرح. ويشكّل فيلم **عيادة الدكتور كاليغاري** (*Das Cabinet des Dr. Caligari*، روبيرت ڤينه *R.Wiene* ,1919) حجر الأساس لهذا التوجُّه الذي يُعَد واحداً من مكونات المدرسة الانطباعية. إلى جانب هذا الفيلم، ومن بين النجاحات الأكثر أهمية، ينبغي ذكر *Genuin* (1920) و**راسكولنيكوف** (1923) لروبيرت ڤينه نفسه، و**كابينة تماثيل الشمع** (ب. ليني P.Leni، 1924)، و**فاوست** (مورناو F.W.Murnau). ولا بد من إيلاء مكانة خاصة لفيلم **الغوليم** *Golem* (1920) لبول ڤيغينير (P.Wegener) وكارل بوزه (C.Boese)، وفيه أضفى مهندس الديكور هانس بولزيغ (H.Poelzig) على الديكورات ضخامة معمارية تخلّت عن وحدانية اللون التي اعتمدتها التصميمات السابقة، معلناً بذلك، ومنذ عام 1920، ولادة رؤية مختلفة، أوفر غنىً، وأكثر تناغماً مع الفضاء السينماتوغرافي.

الموجة الجديدة الفرنسية:

مع مطلع الستينيات، شهدت السينما في العالم حراكاً لافتاً. من أوروبا الوسطى إلى البرازيل، ومن كندا إلى إيطاليا، انبثقت مدارس وطنية من سينمات كانت شبه مجهولة، ودبّت الحياة في سينمات عتيقة على يد جيل من الشبان المتمرّدين. كان من الواضح أن التطورات التقنية قد قادت إلى تحرّر السينما من قيود كثيرة. وجاء في مقدمة تلك التطورات ظهور آلات التصوير خفيفة الوزن، وانتشار التقاط الصوت بطريقة متزامنة، بالإضافة إلى تسويق شرائط الفيلم الخام عالية الحساسية، تسمح بالتصوير من دون الحاجة إلى إغراق الديكور الثقيل في الاستديو بالضوء الصنعي. هذا أدى إلى انخفاض تكلفة الفيلم والتشكيك في قدسية العديد من الوظائف التقليدية في السينما. لم نكن بعد قد وصلنا إلى مرحلة «الكاميرا القلم» التي نادى بها المخرج والناقد ألكسندر أستروك (A.Astruc). لكننا كنّا، دون أدنى شك، أمام بداية مرحلة جديدة تقطع تماماً مع الأطر التقليدية، الاقتصادية منها أم المهنية حتى النقابية، وكذا مع قواعد الصناعة.

ظاهرة الموجة الجديدة العالمية هذه وجدت في الحاضنة الفرنسية ليس فقط تسميتها بل كذلك تعبيرها الأكثر اكتمالاً، وذلك لأسباب ارتبطت بتاريخ السينما الفرنسية نفسها. لنتذكر كيف أن هذه الأخيرة قد شهدت، منذ الصدمة الكبيرة التي هزّتها مع قدوم الصوت في السنوات ما بين 1929 و 1932، فترة من الجمود المستمر، لم تنجح تقلّبات الجبهة الشعبية ولا الحرب العالمية الثانية في النيل منه إلا لماماً. في منتصف الخمسينيات كان رجالات السينما الفرنسية قد شاخوا، بعد أن أرسى معظمهم قواعد سينما نوعية عالية القيمة بلغت ذروتها في الثلاثينيات. هذه السينما، كانت قد نشأت على أسس ثلاثة: كاتب السيناريو، والحوار، والاستديو حيث يشتغل فنيون ومصممو ديكور ومديرو إضاءة يمتلكون حرَفية على أعلى مستوى، وأخيراً مجموعة من الممثلين البارعين والشعبيين.

كانت المعدّات ثقيلة يصعب التعامل معها، وكان توظيف أي سينمائي جديد يخضع لقواعد صارمة، بحيث باتت أعمار الشبان من مخرجي الخمسينيات لا تقلّ عن الأربعين عاماً، وجلّهم ممن ترعرع في أحضان تلك القلعة الحصينة، مساعدين لمخرجين لم يعد لديهم ما يلقّنونه لهم.

جاءت الموجة الجديدة، بادئ ذي بدء، استجابة للحاجة الماسّة إلى تجديد الكوادر. في سنوات أربع، بين 1958 و 1962، أنجز ما لا يقل عن 97 مخرجاً فيلمهم الطويل الأول. جاء ذلك أشبه بظاهرة اجتماعية لافتة تلقفتها الصحافة آنذاك.

في خريف 1957، نشرت مجلة الإكسبرس بحثاً استقصائياً موسّعاً حول جيل الشبان تحت عنوان: «وصول الموجة الجديدة». لكن بعد عام واحد، وفي إثر ظاهرة انكماش غير متوقعة، باتت تلك الموجة تقتصر فقط على شبان السينما. وعلى هامش مهرجان كان 1959، انعقدت ندوة خاصة في مدينة لانابول أضاءت على ما يجري. بينت هذه الندوة أن الموجة الجديدة قد بدأت كظاهرة ملتبسة، لم تلبث أن تبلورت حول ثلاثة مكوّنات:

- مكوّن حتمي يتألف من أولئك الذين كان يُفترَض أن يحلّوا محل المعلّمين الشيوخ والحرَفيين المنسحبين. وكانوا قد اكتسبوا مهاراتهم من خلال عملهم كمساعدين على مدى سنوات طويلة. وفي العدد الشهير من مجلة **كراسات السينما** الصادر في كانون الأول/ ديسمبر 1962، الذي تناول حصيلة الموجة الجديدة، جاء ذكر كل من إدوار مولينارو (É.Molinaro) وميشيل دوڤيل (M.Deville) وجورج لوتني (G.Lautner) وكلود سوتيه (C.Sautet) ولوي مال (L.Malle).
- المكوّن المرتبط بالفيلم القصير. فمن المعروف في سنوات الجمهورية الرابعة القاتمة، أن من حمل لواء الدفاع عن شرف السينما الفرنسية هم ثلة من السينمائيين الصارمين، حتى الطهرانيين المتزمتين الذين كانوا يعبّرون عن أنفسهم من خلال أفلام تتراوح مدّتها بين عشر دقائق وثلاثين دقيقة. إنهم جورج فرانجو (G.Franju) وألان رينيه

(A.Resnais) وبيير كاست (P.Kast) وأنييس ڤاردا (A.Varda) وكريس ماركر (Ch.Marker). وهؤلاء كانوا يعبّرون بصيغة الحاضر، ويبتدعون المستقبل. وقرابة عام 1960 عثروا على الثغرة التي سمحت لهم ببلوغ الفيلم الطويل والجمهور العريض؛

- المكوّن التصادفي. ففي عام 1954، وفي مقالة له في **كراسات السينما**، شنّ الشاب فرانسوا تروفو (F.Truffaut) حملة شعواء، مثيرة للجدل وجائرة، على ما أسماه «سينما النوعية» (cinéma de la qualité)، متهماً بالاسم كلاً من كلود أوتان لارا (C.Autant-Lara) وإيڤ ألّيغريه (I.Allégret) وكتّاب السيناريو الذين كتبوا أعمالهما (جان أورانش وبيير بوست، هنري جيسون، جاك سيغور) بأنهم «بورجوازيون، يصنعون سينما بورجوازية موجّهة للبرجوازيين». وحول الكراسات، تلك المجلة الصفراء التي غدت شهيرة بسرعة فائقة، وكذا حول أندريه بازان (A.Bazin)، تشكلت نواة من المحررين والنقاد، ممن كانوا يتطلعون إلى الوقوف يوماً خلف الكاميرا.

أوّلهم، كلود شابرول (C.Chabrol)، بادر عام 1958، بفضل بعض المال ورثه عن أسرته، إلى تصوير فيلم **سيرج الجميل** (*le Beau Serge*) في قرية بمنطقة الكروز. أتبعه في العام التالي بفيلم **أبناء العم** (*les Cousins*). في تلك الأثناء قدّم فرانسوا تروفو فيلمه **الشيطنة** (وتُرجم خطأً إلى **الأربعمئة ضربة** *les Quatre cents coups*).

عُرِض **سيرج الجميل** في الثاني من شباط / فبراير 1959، و**أبناء العم** في 11 آذار / مارس، وبعد شهرين عرض فيلم **الشيطنة** في مهرجان كان، بالترافق مع فيلم ألان رينيه **هيروشيما يا حبيبتي** (*Hiroshima mon amour*).

في آذار / مارس 1960، تزامن عرض فيلم **على آخر نفَس** (*Á bout de soufflé*) لجان لوك غودار (J-L.Godard) مع فيلمي شابرول الثالث والرابع، ليرسّخ الظاهرة. وهكذا غزت هذه السينما الجديدة شاشات المدن الكبرى والصفحات الثقافية للصحافة الأسبوعية. البعض عدّها بمثابة ذر رماد في العيون

فيما رأى فيها البعض الآخر ثورة ثقافية. وقعت مهنة السينما في حيرة من أمرها. في ندوة نابول(١) حاول المنتج دويتشمايستر أن يوضّح الأمور بقوله: «كل المنتجين يرحّبون بالنجاح الذي يلقاه شبان هذه الموجة، لأنهم حرّروا السينما من قيودها. لقد خلّصوها من الفريق التقني الذي فرضت النقابات حدوده الدنيا. حرروها من الصعوبات الإدارية والمالية واتجهوا إلى التصوير في الشوارع، في بيوت حقيقية وغرف حقيقية وضمن ديكورات طبيعية. حرروها من قيود مختلف أصناف الرقابة التي تتبنّى مفاهيم غريبة حول الفن والأخلاق والحياة ودور الشبان وهيبة الأمة وسواها. حرروها من المتطلّبات الجائرة التي فرضها «القدماء» على إنجاز الفيلم. لقد حرروا السينما كذلك من قدسية النجوم وضرورات النوعية التقنية العالية».

ومن دون أن تجعل من قلّة الكفاءة فضيلة، كما نادى بعض المتحمسين لها، وبلهجة لا تخلو من الاستفزاز، قدّمت الموجة الجديدة مسوغاتها لما تحمله أفلامها من طلاقة واستهزاء بالموضوع، ومن اللا إحترافية التي شكلت سيفاً ذا حدّين. لقد أكّدت أنها بعيدة عن السياسة في وقت كانت فيه حرب الجزائر في أوجها، وفي فترة كانت فيها فرنسا تنتقل إلى الجمهورية الخامسة. ثم إنها شجعت، أو سكتت عن، بعض التجارب المفجعة، كما يشهد على ذلك عشرات الأفلام الفاشلة التي لم تكن في مستوى يؤهلها للعرض على الشاشة، وظلّت تتكدّس فوق رفوف خزائن صانعيها.

ومنذ خريف 1961 تناقل بعضهم همساً بأن زمن الموجة الجديدة في فرنسا قد انتهى. واليوم، بعد هذه المسافة الزمنية، يمكننا القول إن الظاهرة الاجتماعية الاقتصادية المسمّاة «الموجة الجديدة» قد استمرت لأربع سنوات. وُلدت عام 1958 وتشتتت عام 1962. انقضت فترة الشك والتردّد، وها هي ذي المقتضيات الاقتصادية تطل برأسها من جديد. أعاد سينمائيو الموجة اصطفافهم.

---

(١) La Napoule، مدينة تقع إلى الجنوب الشرقي من فرنسا، على الشاطئ اللازوردي، قرب مدينة كان.

معظمهم انسحب أو تحوّل إلى التلفاز. لجأ غودار إلى سينما تجريبية، مستفزّة ومبدعة ومثيرة للسخط، قادته إلى الأعمال النضالية الاعتباطية المعروفة بأعمال مابعد - 86[١]. وجاءت ردة فعل تروفو وشابرول على العكس من ذلك، إذ سرعان ما ركبا القطار، وراكم كل منهما جملة وافرة من الأعمال اتسمت بطابع كلاسيكي و«بورجوازي» لا يقل عن ذاك الذي سبق وأداناه قبل خمسة عشر عاماً.

لا جدل في أن الموجة الجديدة، بكل مكوّناتها، قد أيقظت السينما الفرنسية وأحيتْها، فهي فتحت مروحة الممكنات إلى أقصى مداها. كما سوّغت وأضاءت على تجارب السينمائيين الشبان التي رفعت راية التحرر، أكان ذلك في الدول الشرقية وكيبيك أم في دول العالم الثالث.

---

(١) المقصود، الحركات الجماهيرية، الطلابية في الأساس، التي شهدتها فرنسا في أيار من عام 1968، وتركت أثراً بالغاً في مختلف جوانب الحياة الفرنسية.

السينما الموسّعة (Cinéma Élargi):

نقصد بـ «السينما الموسّعة» أو «السينما بمعناها الأوسع» كل شكل من أشكال العرض السينماتوغرافي يغيّر، بطريقة أو بأخرى، أسلوب العرض التقليدي القائم على إسقاط صورة، ناتجة عن مرور شريط فيلمي في جهاز عرض، فوق شاشة يجلس المشاهدون أمامها. على سبيل المثال، العرض الذي أجراه مان ري (M.Ray) في أثناء حفل لأسرة بيكي- بلونت[١]، في فرنسا العشرينيات، وأسقط فيه أفلاماً ملوّنة، صنعها ميلييس، فوق أجساد المدعوّين وهم يرقصون بملابس السهرة البيضاء؛ أو تقديم الأمريكي توني كونراد، قطعاً من الشرائط الفيلمية قام بطهيها في مقلاة (*Sukiyaki* 1973,7360)[٢]، وعُدَّ ذلك بمنزلة العرض السينمائي. هذه السينما أسماها موريس لوميتر (M.Lemaître) أيضاً «*syncinéma*, 1952» أو سينما «متشظية»، ويطلق عليها الأمريكيون منذ عام 1965، اسم «expanded cinema»[٣]، وقد جاءت تلبية لعدد من التطلعات المتنوعة، ومنها الرغبة في تجسيد مفهوم الضخامة أو الفخامة، أو البحث عن المزاوجة مع فنون أخرى، أو مؤخراً مساءلة السيرورة السينمائية التقليدية، وهي مساءلة ذات طابع لَهْواني أو تعليمي.

---

(١) أسرة الوريث الأمريكي الغني سيسيل بلومنتال (بلومنت) بعد زواجه من أنّا لايتيتيا بيكي (ميمي بيكي) عام 1919 في باريس، وهذه الأخيرة هي سليلة البابا ليون الثامن عشر

(٢) السوكوياكي هو طبق ياباني تقليدي يُطهى على نار هادئة فوق الطاولة وأمام الجالسين قبل تناوله مباشرة، ويتألف من شرائح لحم البقر مع البيض المخفوق والخضار تخلط مع صلصلة الصويا والسكر وشراب الرز الكحولي والمحلّى المسمّى mirin. كونراد كان يؤمن كذلك بأن الفيلم ينبغي أن يحضَّر مباشرة قبل مشاهدته، وعليه قام بتحضير طبق السوكوياكي مضيفاً إليه شريطاً من قياس 16 مم قبل أن يسقطه فوق الشاشة من خلفه.

(٣) ينسحب هذا التعبير ليشمل كل عرض (سينما، ڤيديو، ملتيميديا، صور حاسوبية) يوسّع من حدود السينما ويرفض العلاقة التقليدية وحيدة الاتجاه بين المشاهدين والشاشة.

إن الرغبة في تكبير الصورة الفيلمية المعروضة أو تعدد شاشات العرض قديمة قدم السينما. ومثل تقليد طقسي، وجدت هذه الرغبة مبتغاها في المعارض الدولية: منذ معرض عام 1900، عرض الأخوان لوميير أفلاماً على شاشة من قياس 21X18م، وابتدع غريموان – سانسون[١] ما أسماه السينيوراما: كان المشاهدون جالسين في سلة منطاد، يتفرجون على صورة دائرية متواصلة تحيط بهم من كل الجهات، وتَصدر عن عشرة أجهزة عرض. وتمثّلاً بما فعله أبيل غانص في فيلمه **نابوليون** (1927)، حين عرض أحد مقاطعه على ثلاث شاشات، جرّب العديد من السينمائيين استخدام عدة أجهزة عرض في وقت واحد: وارهول (Warhol) في (*The Chelsea Girls*, 1966)، أو ڤيرنر نيكس (W.Nekes) في *Gurtrug n°2*، وهو فيلم ثنائي الاتجاه يُعرَض على شاشتين، بحيث يعرَض على إحداهما بشكل عادي، في حين يجري عرضه، في الوقت نفسه، بصورة معكوسة، أي بدءاً من نهايته، فوق شاشة أخرى تقع أسفل الأولى.

كانت ثمة خطوة قصيرة تفصل بين هذه الظواهر وبين تبلور توجه أوسع، يشمل ليس المزيد من الصور الفيلمية وحسب بل أيضاً عناصر إضافية تنتمي إلى الفنون الأخرى. أول من بادر إلى اجتياز تلك الخطوة هم «المستقبليون الإيطاليون»، وقد عُرف عنهم شغفهم بـ «التعددية التعبيرية»، وضمن هذا السياق، جاءت الحفلات الموسيقية في سان فرانسيسكو (*Vortex Concerts*, 1957-1959)، وهي مجموعة عروض برّاقة استُخدِم فيها، إلى جانب تقنية الستروبوسكوب والموسيقا، عدد هائل من أجهزة العرض السينمائية وأجهزة إسقاط الصور الثابتة، بلغت قرابة سبعين جهازاً، ومنه أيضاً جاءت فكرة الجمع ما بين السينما والرقص (**الريفية** *Pastorale* لڤان ديربيك VanDerBeek و *Body Works* لإيمشڤيلر *Emshwiller*, 1965).

---

(١) Raoul Grimoin-Sanson، مخترع فرنسي (1860-1941).

لا عجب، فالسينما هي ذلك الفن الذي ينصهر في بوتقته كل شيء لينتهي إلى صورة لا تُدرَك باللمس ولا تقبل التبديل، ولهذا السبب تبدو السينما كأنها تحتفظ بنوع من الحنين إلى التواصل، المتجدد مع كل عرض، بين مخلوقات من دم ولحم، وهو التواصل الذي يميّز الفنون الأخرى القريبة منها، مثل المسرح والسيرك: من هنا، انبثقت في البداية فكرة دفع المشاهدين إلى المشاركة في العروض. وعلى غرار مفهوم مارينيتّي[١] حول مسرح المنوّعات، كان ڤان دوسبورغ[٢]، ومنذ 1929، يعتقد أن «فضاء المتفرج ينبغي أن يكون جزءاً لا يتجزأ من الفضاء الفيلمي»، وهي الفكرة التي جسّدها رائد الحركة الحرْفية[٣] موريس لوميتر في فرنسا انطلاقاً من فيلمه بعنوان **هل فعلاً بدأ عرض الفيلم؟** (1951). آخرون، بعد 1960، أقحموا في العرض السينمائي، وببراعة فائقة (كما فعل ماكي[٤]، منذ 1909، في *Gertie the Dinosaur*)، أغراضاً حقيقية أو ممثلين (**المصباح السحري**[٥] في براغ؛ ر. وايتمان في الولايات المتحدة؛

---

(١) فيليبو توماسو مارينيتّي (F.T.Marinetti)، كاتب «بيان المستقبلية» (Manifesto of Futurism) عام 1909، الذي عبّر عن رغبة أتباعه من المستقبليين بالتخلي عن الماضي والتوجه نحو المستقبل، في كل صنوف الفنون. مارينيتّي هو أيضاً صاحب بيان «مسرح المنوعات» الذي صدر نهاية عام 1913 وحدد رؤية هؤلاء المستقبليين لهذا الفن.

(٢) Theo van Doesburg (1883-1931)، فنان تشكيلي وكاتب وشاعر ومعماري من بين الطليعيين الألمان، تأثر بكاندنسكي ومدرسة الباوهاوس، وهو مؤسس مجلة De Stijl (1017) بالاشتراك مع عدد من الفنانين وفي طليعتهم موندريان.

(٣) أو الأدبية المفرطة (lettrisme).

(٤) Winsor McCay (1871-1934) أحد رواد سينما التحريك. انظر سينما التحريك.

(٥) Laterna Magika، إسم العرض الذي قدمه المخرج ألفريد رادوك والمصمم السينوغرافي جوزيف سڤوبودا في المعرض الدولي 1958 في بروكسل، وجمع بين العرض المسرحي والعرض السينمائي على عدة شاشات. وبعد انتهاء المعرض جرى نقل هذا العرض إلى براغ بغرض تأسيس مسرح تجريبي جديد، وأطلق الاسم على مسرح وفرقة مسرحية احتضنها المسرح الوطني في براغ (1958-1960).

تيراياما في اليابان؛ فيرنس Fearns في بريطانيا؛ الـFilm Road Show في هولندا) أو حتى أجسادهم كما فعل كل من جف كين (J.Keen)، ليثيم (Lethem)، ماريا كلوناريس (M.Klonaris)، كاترينا توماداكي (K.Thomadaki)، إلخ

وغالباً ما تتخذ السينما الموسّعة اليوم، عند توني كونراد أو عند العديد من الفنانين الإنجليزيين، مظهر السينما المبسّطة البعيدة عن الزخرَفة، سينما تخلّت عن بعض المسلّمات، الجوهرية في ظاهرها (من ضمنها مفهوم إسقاط الصورة)، كي تصبّ اهتمامها على مسلّمات أخرى (الحزمة الضوئية عند ماكّول McCall أو مارتيدي Martedi)، وكأنها تسعى إلى تحليل السينما بوساطة السينما نفسها. وهي في هذا إنما تشكل أصداء للتوجهات التي تنزع نحو «تفكيك» الفن المفاهيمي أو التبسيطي المتقشّف و«نزع اللبوس الواقعي» عنه.

من هنا، ترتسم ملامح إشكالية السينما الموسّعة، فحيناً تركز اهتمامها على الإحاطة بالخصوصية السينماتوغرافية، براديكالية تفوق تلك التي ميّزت «السينما الخالصة» في العشرينيات، وطوراً، من خلال هذا «الاتساع» الذي ربما يدفعها بعيداً جداً عن جوهرها، نراها تذهب في الاتجاه المعاكس لتلاقي الفنون المتاخمة: الرسم (لوحات السينمائيين كوبيلكا[١] وشاريتس[٢] المرسومة فوق الشريط الفيلمي)، والنحت (ليمورا[٣] أو سيندن[٤] عندما يعرضان أجهزة العرض

---

(١) Peter Kubelka، من أعلام السينما التجريبية، ولد في ڤيينا عام 1934.

(٢) Paul J.Sharits (1943-1993)، سينمائي تجريبي أمريكي ارتبط بالحركات الفنية الطليعية، أحد الوجوه البارزة في ما سمي السينما البنائية إلى جانب توني كونراد الذي سبق ذكره أعلاه.

(٣) Takahiko Iimura فنان وسينمائي ياباني ولد عام 1937، ويعد أحد رواد السينما والڤيديو التجريبيين في اليابان، وكان له العديد من المعارض في اليابان والولايات المتحدة وأوروبا.

(٤) Tony Sinden، فنان وسينمائي إنجليزي (1943-2009)، أحد رواد السينما الموسعة. اشتهر بأعماله التجريبية على الفيلم والصوت والسينما الموسّعة ومبادراته في هذه المجالات. عرض أعماله في كثير من الملتقيات والمهرجانات المرموقة، المتخصصة بالسينما الطليعية في أنحاء العالم كافة.

السينمائية)، وكذلك مسرح المنوعات، أو أشكال العرض الأخرى السابقة أو التالية للسينماتوغراف في تصنيف تاريخ الفنون الضوئية، مثل أورغن الألوان وعروض مدرسة الباوهاوس الضوئية الحركية، والموتوسكوب[1] (كروكويل Krockwell، برير Breer)، وعروض خيال الظل (كين جاكوبس)، والڤيديوغراف أو الهولوغرام. إنها سينما الحدود القصوى حين تكتشف في نهاية المطاف أن السينما لا حدود لها.

سينما نوڤو (CINEMA NOVO): (انظر فصل **البرازيل** ضمن **موسوعة سينما البلدان)**

---

(١) Mutoscope، واحدة من الطرق الأولى التي استخدمت في العرض السينماتوغرافي. كانت المشاهدة فيها غير جماعية بل يجلس كل مشاهد، أو اثنين، وحده أمام الجهاز، كما كانت الحال مع كينيتوسكوب إديسون.

الواقعية الجديدة:

أول من استخدم هذه التسمية هو ماريو سيراندري (M.Serandrei)، المونتير الرئيس لدى لوتشينو ڤيسكونتي (L.Visconti)، وكان يشاهد لقطات الرشز[١] لفيلم **العشاق الجهنميون** (*Ossessione*) عام 1942، وهي تسمية جاءت لتعبّر عن الرغبة في العودة إلى اختلاق الواقع، بعد أن كانت السينما في إيطاليا الفاشية قد اعتادت حجب صورته على الشاشة أو تحريفها. وجاء اقتباس ڤيسكونتي، بشيء من التصرّف، لرواية جيمس كين **ساعي البريد يقرع دوماً مرتين**، بمنزلة الإعلان أو لنقل إشارة الانطلاق، ليس لبدء حركة سينمائية ولا مدرسة فنية، بل فرصة سانحة وحسب، حتى إنها كانت قصيرة نسبياً، تطابقت خلالها التيمات والرؤى حول إيطاليا المهزومة والبائسة. كما أسهم ظهور ممارسات جديدة في طرائق الإنتاج في تفضيل خيار المقاربة الوثائقية: لعل عدم توافر الديكورات والاستديوهات والوسائل التقنية هو الذي أسهم، إلى حد ما، في اعتماد التصوير الخارجي، في الشارع، مع الإضاءة الطبيعية؛ كذلك جرى في كثير من الحالات اعتماد ممثلين من غير المحترفين، واستندت السيناريوهات إلى حوادث متفرقة أو إلى وقائع حقيقية. ورأينا أمريكا اللاتينية والجزائر، والسينما الحرة البريطانية[٢]، والموجة الجديدة الفرنسية، تقتدي بهذا الأنموذج وتستلهم بعضاً من دروسه. ولئن كانت الواقعية هنا «جديدة» بكل معنى الكلمة، ضمن إنتاجٍ نذر نفسه طوال الفترة الماضية لسينما «الهواتف البيضاء»[٣]، وأصرّ على إخفاء حقائق الحياة اليومية، فإن ما أبداه مبدعوها من

---

(١) هامش سابق (انظر **السينماتيك**).

(٢) Free Cinema، انظر **السينما الحرة**.

(٣) تيار سينمائي ظهر بداية في إيطاليا في الأربعينات والخمسينات، يعتمد على الميلودراما العاطفية التي تستدر الدموع. انظر «**موسوعة سينما البلدان**»، فصلي **الأرجنتين وإيطاليا**.

أصالة في الرؤية جعلها أبعد ما تكون عن النظرة الأحادية. إن النزعة البؤسوية التي اعتمدها دو سيكا (De Sica)، ووثائقيات أنطونيوني (Antonioni)، ورؤية ڤيسكونتي الملحمية، والشحن السياسي الذي حملته أعمال دو سانتيس (De Santis)، أو النفَس الدرامي عند روسيلليني (Rossellini)، الذي محا آثار ما سبقه من تسبيحات تعظيمية وطنية - موسولونية، هذه العوامل مجتمعة تعاضدت في خلق بيئة عامة، غير مدروسة أو متّفق عليها، ولا تخضع لمرجعيةٍ نظرية صارمة. صحيح أنها شاعت في الأربعينات فقط، غير أنها كانت فائقة الأهمية (مع سينمائيين آخرين مثل زامبا Zampa، لاتوادا Lattuada، ڤيرغانو Vergano، كاستيللاني Castellani، وكاتبي السيناريو أميداي Amidei وزاڤاتيني Zavattini)، في مواجهة عودة سينما الهروب التي استدعتها نهاية الحرب. وفيما يلي بعض أفلام الواقعية الجديدة الأساسية: *Ossessione* (ڤيسكونتي، 1943)؛ **روما مدينة مفتوحة** (روبرتو روسيلليني، 1945)؛ **بايسا** (روسيلليني، 1946)؛ **ألمانيا عام الصفر** (روسيلليني، 1948)؛ **حفلة صيد تراجيدية** (جيوسيبي دو سانتيس، 1947)؛ **سارق الدرّاجة** (ڤيتوريو دو سيكا، 1948)؛ **الأرض تهتز** (**ڤيسكونتي**، 1948)؛ **الرز المرّ** (دو سانتيس، 1949)؛ **أعياد الفصح الدموية** (دو سانتيس، 1950)؛ **معجزة في ميلانو** (دو سيكا، 1951)؛ **أمبرتو د.** (دو سيكا، 1952). (انظر باب **إيطاليا** في «**موسوعة سينما البلدان**»).

شركات الإنتاج والتوزيع

بارامونت (PARAMOUNT):

Paramount Pictures Corporation، شركة توزيع أمريكية رأت النور عام 1914 بمبادرة من و. هودكنسون (W.W.Hodkinson)، وقد جمعت عدداً من دور الإنتاج المستقلة، وفي مقدمتها Famous Players للمدعو أدولف زوكور (A.Zukor)، و Jesss L.Lasky Feature Play Company التي كان يملكها لاسكي وصامويل غولدفيش (S.Goldfish) – التي ستتحول فيما بعد إلى شركة غولدوين الشهيرة. وقد اندمجت شركتا لاسكي وزوكور عام 1916، وسيطرتا على البارامونت، بعد استبعاد غولدفيش وهودكنسون. وهكذا، غدت بارامونت الجديدة، التي باتت شركة مغفلة، منذ 1918، واحدة من أكبر الشركات السينمائية في العالم، جمعت بين الإنتاج والتوزيع، إضافة إلى امتلاكها شبكة من صالات العرض، تجاوز عددها الألف مع نهاية عصر السينما الصامتة.

أقدمت بارامونت على توظيف كل من ميري بيكفورد، ومن ثم رودلف ڤالنتينو وجيرالدين فارّار ووالس ريد وبولا نيغري وغلوريا سواسون وموريس تورنورن وأيضاً سيسيل ب.دوميل (الذي كان شريكاً للاسكي منذ 1913، الذي قضى جلّ مسيرته السينمائية في أحضان الشركة). وتوطّدت دعائم بارامونت إلى حد كبير بفضل ما قدّمته من أعمال ناجحة مثل **قافلة نحو الغرب** (*The Covered Wagon*، جيمس كروز *J.Cruze* ,1923) و**الوصايا العشر** (س. ب. دوميل، 1923). وفي مرحلة الرخاء تلك، أوكلت إلى ب. شولبيرغ (B.P.shulberg) وظيفة «المسؤول الأول عن الإنتاج»، وقد استمر في منصبه هذا حتى عام 1932. وقد تابع شولبيرغ سياسة الرهان على النجوم، وكانوا قد أصبحوا بمنزلة أركان ضامنة للنجاح، بل وبادر إلى صناعة نجوم جدد تعشقهم

الجماهير. وهو الذي أعطى الفرصة لكلارا بو، فتاة فيلم «It»، ومن ثم كلوديت كولبير وغاري كوبر ومارلين ديتريش.

كان شولبيرغ قد أدرك إمكانات ديتريش بعد أن شاهدها في الفيلم الألماني **الملاك الأزرق** (1930) بإدارة جوزيف ڤون شتيرنبيرغ، فقرر على الفور استدعاءها إلى هوليوود. وقد جعل من بارامونت أكثر الاستديوهات أوروبيةً، وذلك من خلال الاستحواذ على مشاركة أسماء لامعة من بين المخرجين، مثل شتيرنبيرغ ولوبيتش وإيميل جانينغ وموريس شوڤالييه وهاري دابادي دارّاست، وأيضاً من مهندسي الديكور مثل إرنست فيغت، وعلى وجه الخصوص هانس دريير، الذي غدا دعامة أساسية من دعائم الشركة. كما بادر إلى اقتباس أعمال مؤلفين مسرحيين معروفين مثل ألفريد ساڤوار وتريستان برنار وهيرمان سودرمان. حتى إن البارامونت حاولت إنجاز مشروع اقتباس رواية تيودور دريزر (Th.Dreiser) بعنوان **مأساة أمريكية**، وكان مقرراً تكليف إيزنشتين بإخراجها، غير أن ڤون شتيرنبيرغ هو الذي أنجز هذا المشروع فيما بعد. هذا وقد عانت الشركة من بعض الخيبات قبل أن تسترد تماسكها بفضل النجاح الذي حققته الممثلة مي ويست في فيلم **الليدي لو** (لوويل شيرمان، 1933). وبعد مغادرة شولبيرغ وإعادة هيكلة البارامونت، أشرف المخرج إرنست لوبيتش على شؤون الإنتاج فيها حتى عام 1937. وفي الأربعينيات، كان للنجوم الأمريكيين على وجه التحديد (بوب هوب، بينغ كروسبي، دوروتي لامور، ڤيرونيكا ليك، ألان لاد، بوليت غودّار) الفضل الأول في نجاح هذا الاستديو. في موازاة ذلك، أخذ سيسيل دوميل على عاتقه مهمة الإنتاجات الضخمة، فيما أنجز المخرج المجدّد بريستون ستورجس سلسلة من الأعمال الكوميدية لاقت نجاحاً جماهيرياً كبيراً. أما في النصف الثاني من الأربعينيات، فقد التحق المنتج الشهير هول ب. ووليس (H.B.Wallis) بالبارامونت، وكان منتجاً سابقاً في شركة وورنر بروس (Warner Bros) قبل أن يتحول فيما بعد إلى منتج مستقل، وعمل على إنتاج العديد من الأفلام الناجحة، وإليه يعود الفضل على وجه الخصوص في إتاحة

الفرصة أمام بروز الكثير من النجوم الجدد أمثال بيرت لانكستر وكيرك دوغلاس ودين مارتن وجيري لويس (وهذا الأخير هو صاحب العديد من الأفلام الكوميدية التي أسهم نجاحها في الحفاظ على تماسك الاستديو طوال فترة الخمسينيات) إضافة إلى إلڤيس بريسلي. وكانت البارامونت قد أطلقت أولى تجاربها على نظام التكنيكولور منذ عام 1936، خاصة مع فيلم **فتاة الغابة الملعونة** (*The Trail of the Lonesome Pine*، هنري هاثوي H.Hathaway). وفي مواجهة نظام العرض على شاشة عريضة، والمعروف بالسينماسكوب، الذي أطلقته شركة فوكس للقرن العشرين عام 1954، صمّمت البارامونت نظام الڤيستاڤيجن (Vistavision)، وقد امتاز بجودته العالية، لكنه لم يكن يضاهي السينماسكوب. ولم يتمكن الڤيستاڤيجن، وهو النظام الأكثر تواضعاً، من الصمود طويلاً أمام السينماسكوب الذي سيطر على السوق.

تُعَدّ البارامونت واحدة من أقدم الاستديوهات. توفي أدولف زوكور، أحد مؤسسيها، عام 1976 عن عمر ناهز 103 سنوات. وغادرها لاسكي في إثر الأزمة الاقتصادية، مطلع الثلاثينيات، في وقت تقلّصت فيه مهام زوكور فيها إلى وظيفة الرئيس غير التنفيذي. ولعله بمقدورنا أن نسخر من الشعار المشهور الذي ظهر في الثلاثينيات: «الفيلم الجيد هو حتماً من صناعة بارامونت». غير أن نوعية إنتاجات هذا الاستديو كانت في معظمها أعلى من المتوسط. وقد تجاوزت الشركة فترة الثمانينيات والتسعينيات بنجاح، وعلى الرغم من بعض التغييرات في إدارتها حافظت على تماسكها بشكل لافت. وبعد أن تحولت عام 1966 إلى فرع بسيط من فروع التكتّل الاحتكاري Gulf and Western Industries (برئاسة تشارلز بلودورن)، اتخذت اسم بارامونت للاتصالات (Paramount Communications)، فقد طغت النشاطات التلفزيونية والسمعية البصرية على إنتاجاتها. عام 1994، بيعت أصولها كلّها إلى شركة ڤياكوم (Viacom) الضخمة، المتخصصة بالنشاطات السمعية البصرية، والتي تعود ملكيتها لسونر ريدستون.

استديو بيكسار (Pixar):

في عشرين عاماً من عمره، غدا استديو بيكسار الأكثر شهرة من بين الاستديوهات المتخصّصة في أفلام التحريك التي تستخدم الصور المركّبة على الحاسوب. عام 1979، كان مجرد قسم بسيط للمعلوماتية ضمن شركة «لوكاس فيلم المحدودة» (LucasFilm Ltd). والمعروف أن جورج لوكاس كان متلهفاً لكل ما هو جديد في ميدان المؤثرات الخاصة البصرية لتضمينه في ملحمته **حرب النجوم**، وقد وظّف لهذا الغرض الدكتور إدوين كاتمول (E.Catmull)، مدير مختبر الصورة الحاسوبية في معهد نيويورك للتكنولوجيا. استقدم كاتمول رالف غوغنهايم (R.Guggenheim) وويليام ريڤز إضافة إلى جون ليستر (J.Lasseter) الذي كان يعمل في مجال التحريك لدى شركة ديزني. هؤلاء عملوا معاً لإنجاز المؤثرات الرقمية الخاصة بالأفلام التالية: *Star Trek II* (1982)، **عودة الجدّاي** (1983) ثم **سر الهرم** (1986).

عام 1986، أقدم ستيڤ جوبس (S.Jobs)، الذي أسهم في تأسيس شركة أبّل (Apple) قبل أن يُطرَد منها، على شراء قسم الرسومات الحاسوبية (الأنفوغرافيا) من جورج لوكاس وأطلق عليه اسم بيكسار. واعتاش الاستديو في بداياته على تسويق البرمجيات الحاسوبية، غير أن جون ليستر كان يؤمن بأن عالم الأبعاد الثلاثة (3D) يجب ألا يقتصر على المؤثرات الخاصة والكليبات الإعلانية. وها هو ذا يبادر إلى إنجاز فيلم قصير، مدته دقيقة واحدة، بعنوان *Luxo Junior* (1986)، رأينا فيه مصباحي إنارة مكتبية يلعبان بالكرة، وجاء التجسيم والإضاءة والظلال في هذا العمل على درجة مذهلة من الواقعية، وقد لاقى الفيلم من النجاح ما دفع صانعيه إلى اعتماد المصباح الصغير شعاراً (لوغو) للاستديو. ومنذئذ، غدا هذا الأخير الاستديو الأكثر تقدّماً في تقنيات الصورة الحاسوبية. فيه تم إنجاز برنامج حاسوبي خاص بتنفيذ عملية التمظهُر في التصميمات

الحاسوبية («RenderMan»). وبوساطة هذا البرنامج أُنجز المخلوق الهلامي في فيلم (*Abyss*, 1989)[١]، والسايبورغ[٢] والبنية المعدنية المرنة في *Terminator II* (1991) والديناصورات في **الحديقة الجوراسية** (1993). وفي موازاة ذلك، انخرط جون ليستر في إنجاز فيلم **حكاية لعبة** (*Toy story*)، أول فيلم طويل ثلاثي الأبعاد، وقد مُنح جائزة أوسكار تكريمية عام 1966. وهكذا، غدا جون ليستر الموجّه الحقيقي لهذا النوع من السينما الجديدة.

لجأ استديو بيكسار، أكثر فأكثر، إلى استخدام حواسيب عالية الأداء، ما سمح له بتحقيق سلسلة من الأفلام رأيناها تحتل بانتظام المرتبة الأولى في شباك التذاكر (Box-office).

ولعل السر في هذا النجاح يكمن فيما يمكن تسميته «نكهة بيكسار»: التجاهل الكلي للجانب التقني، والتركيز قبل كل شيء على متانة السيناريو وطرافة القفشة، إضافة إلى «أنسنة» الشخصيات (حتى ولو كانت مجرد ألعاب). زد على ذلك أن الأفلام كانت تتوجه إلى الفئات الثلاث، الأطفال والأهل والمراهقين، بحيث استقطبت جمهوراً غطّى الكرة الأرضية بأكملها. وباستثناء فيلم **حكاية لعبة** (الذي استتبعه جزءان) لم يكرّر الاستديو صنع أي عمل آخر. لقد فعل الفنيون العجائب في استخدام البرمجيات الحاسوبية لمَظهَرة الأعشاب والحشرات (**ألف قدم وقدم** *A Bug's Life*, 1998)، والشخصيات البشرية المنمّقة (**حكاية لعبة2**، 1999؛ **الخارقون** *The Incredibles*, 2004)، وأنواع الفرو (**الوحوش وشركاؤهم** *Monsters, Inc.* 2001)، وأعماق البحار (**عالم نيمو**، 2003)، والسطوح المعدنية والانعكاسات (*Cars*, 2006) إلخ. حتى إن الاستديو أثار حرباً كلامية مع فيلم (*Wall E*, 2008)، إذ جرى اتهام مبدعي تلك الحكاية

---

(١) *The Abyss*، لجيمس كاميرون (J.Cameron).

(٢) Cyborg، كلمة من أصل إنجليزي، وهي حاصل دمج كلمتي Cybernetic وOrganism، تستخدم خاصة في ميدان الخيال العلمي وتعني المخلوق الحي الذكي الذي أُجريت عليه تعديلات لها طابع ميكانيكي.

البيئية، التي تُظهر الأرض وقد غدت مكبّاً للقمامة، بنشر الدعاية اليسارية المتطرفة**!** كما افتتح مهرجان كان دورته لعام 2009 بعرض فيلم بيكسار **هناك في الأعلى (*Up*).**

تعود العلاقة بين بيكسار وشركة والت ديزني إلى عام 1987، حين تشاركت الشركتان في تطوير البرنامج الحاسوبي CAPS (Computer Animated Production System) الخاص بصنع الرسوم المتحركة ثنائية الأبعاد 2D. عام 1991، وقّع الطرفان عقدهما الأول لتوسيع وتمويل الأفلام الطويلة، وبموجبه استحوذت ديزني على حقوق توزيع تلك الأفلام على المستوى العالمي. وفي عام 2004، كانت بيكسار تؤمّن ثلث أرباح ديزني التي ابتاعت هذا الاستديو عام 2006 بعد مشادّات حامية مع ستيف جوبس، انتهت به إلى احتلال موقع فعلي قوي في مواجهة استديو ديزني المتهالك. اليوم، وبعد أن بات يسمَّى «بيكسار ديزني»، استقر الاستديو في إيمرڤيل، إحدى ضواحي سان فرنسيسكو، ثم في ڤانكوڤر، منذ 2010. ومن خلال تبادل الأسهم، بات ستيف جوبس المساهم الفردي الأبرز في شركة ديزني، فيما يدير جون ليستر مجمل نشاطات التحريك في المجموعة. هذا وقد قفز عدد العاملين من 150 عام 1995 إلى 700 عام 2008.

شركة ريديو كيث أورفيوم (Radio Keith Orpheum-RKO):

شركة أمريكية للإنتاج والتوزيع والاستثمار، رأت النور عام 1928 في إثر اندماج عدد من المنشآت، وبمبادرة من الشركة الصناعية العملاقة R.C.A، التي كانت صاحبة العديد من براءات الاختراع الخاصة بالسينما الناطقة. وقد حصل ديڤيد سارنوف (D.Sarnoff)، رئيس شركة R.C.A هذه، على دعم المموّل ورجل السياسة جوزيف كندي (والد رئيس الولايات المتحدة المستقبلي)، الذي كان يمتلك استديو متواضعاً في هوليوود إضافة إلى شركة للتوزيع (ويقال إن اهتمامه بهذه الصناعة جاء بسبب علاقة كانت تربطه مع الممثلة غلوريا سواسون). وفور تأسيسها تكرّست شركة «ريديو كيث أورفيوم» واحدة من شركات الإنتاج الهوليوودية الضخمة (الميجورز)، قبل أن تبادر إلى شراء شبكة الصالات «كيث ألبي» (Keith-Albee) ألحقت بها منشآت أخرى في هوليوود. عُرف عن الـ RKO أنها شركة مرموقة لكن غير مستقرّة، عاشت عصرها الذهبي في الفترة 1939-1949. ومع أنها صنعت لنفسها أسلوباً متميّزاً لا يخفى على أحد، لكنه ظل أسلوباً شديد المرونة، وهذا ما منح الشخصيات التي اجتذبتها هامشاً واسعاً من الحرية، سواء كانوا من السينمائيين (جورج كيوكور، جون كروميل، غريغوري لاكاڤا، جون فورد، جاك تورنور، أورسون ويلز) أم المنتجين (ديڤيد أو.سيلزنيك، ميريان سي. كوبر، باندرو إس. بيرمان، ڤال ليتون) أو الممثلين (كونستانس بينيت، كاترين هيبورن، فرِد أستير، ولاحقاً روبرت ميتشوم). في الثلاثينيات، قدّمت أفلاماً تناولت موضوعات معاصرة، وأخرى كوميدية أو ميلودرامية، وأحياناً موسيقية؛ أفلاماً تميّزت بالتصوير الدقيق البعيد عن الفخفخة، والديكورات الفنية الراقية التي صمّمها ڤان نست بولغلاس، الذي ظلّ مسؤولاً عن قسم الفن التزييني إلى أن حُلَّت الشركة. وقد استُهلَّت العشرية التالية بقنبلتي أورسون ويلز **المواطن كين** (1941) و**أسرة أمبرسون**

العظيمة (1942). وبفضل مجموعة من الأعمال المتواضعة والرصينة، وأحياناً بالغة الأصالة، حافظت الشركة طوال تلك العشرية على مستوى فني رفيع ومتميز. وقد جعل ڤال ليتون (V.Lewton) من الـ RKO استديو «السلسلة باء» ذات المستوى الرفيع، بإنتاجاتها الفانتازية مثل **المرأة الهرّة** (*Cat People*، جاك تورنور، 1942) أو **ڤودو** (*I Walked with a Zombie*، تورنور، 1943). زد على ذلك أنها كانت استديو الفيلم الأسود بامتياز، الاستديو الذي أنتج أعمالاً كلاسيكية لا تُنسى مثل **وداعاً يا جميلتي** (*Murder, My Sweet*، إدوارد دمتريك، 1944) و**براثن الماضي** (*Out of the Past*، تورنور، 1947) أو تلك المشاريع الجريئة والمبتكرة من نوع **عشاق الليل** (*They Live by Night*، نيكولاس ري، 1949). في عام 1948، استحوذ هوارد هيوز (H.Hughes) على معظم الـ RKO، واستغلها لإطلاق محظيتيه المتلاحقتين: جين روسّل ثم فيث دوميرغ. وتمثّل دوره الإيجابي الأبرز في تأكيده موهبة روبرت ميتشوم، بداية عبر سلسلة رائعة من الأفلام السوداء، ثم في عدد من الأعمال الأكثر حداثة، بينها **رجال لا يُقهَرون** (*The Lusty Men*، نيكولاس ري ,1952). لكن، ولسوء الحظ، سرعان ما ملّ هوارد هيوز الإنتاج السينمائي وراح يتخلى تدريجياً عن الشركة المنهارة، لكنه استطاع قبل رحيله أن يجعل من الـ RKO أول الاستديوهات الكبيرة التي باعت أفلاماً للتلفاز. ومنذ عام 1953، ابتاع لوسيل بيل (L.Ball) وديسي أرناز (D.Arnaz) استديوهات الشركة لصالح الشركة التلفزيونية التي يملكانها، والمعروفة تحت اسم ديسيلو (Desilu)، ووضعت الـRKO حداً لسيرورتها التاريخية بعمل موسيقي فاشل هو **الفتاة كثيرة الوعود** (*The Girl Most Likely*، ميتشل ليزِن، 1957)، فيلم لا يعكس على الإطلاق مستوى إنتاجاتها الأجود.

الفنانون المتحدون (United Artists):

شركة أسّسها عام 1919 كل من شابلن وفيربانكس وغريفيث وميري بيكفورد، وقد احتلت مركزاً متميزاً في تاريخ **شركات الإنتاج الأمريكية الضخمة (الميجورز)**. وأعطت منذ البداية امتيازاً للمبدعين، وذلك من خلال منحهم السلطة الكاملة على المستويين الفني والتجاري. كانت قبل كل شيء شركة توزيع تتمتع بالحق الحصري فيما يخص إنتاجات مؤسّسيها. لم تكن تمتلك استديوهات خاصة بها، والاستديو المسمّى «الفنانون المتحدون» لم يكن سوى «استديو بيكفورد - فيربانكس» القديم (1919)، الذي اشتراه صموئيل غولدوين فيما بعد. وبخلاف شركة بارامونت وسواها من الشركات الضخمة، لم تمارس أسلوب «التأجير بالجملة»[١]، ولم تضم إليها فرعاً للاستثمار (إلا أنها مع ذلك تعاقدت مع بعض شبكات التوزيع التي أفادت من سمعتها المرموقة). إذاً فقد قامت هذه الشركة بتوزيع أفلام مؤسّسيها مثل **زنبق بروكلِن** (*A Tree Grows in Brooklyn*) و**علامة زورو** و**روبن هود**، إضافة إلى أفلام شابلن التي أنجزها بعد تحرّره من العقد الذي ربطه مع شركة First National (أي بدءاً من فيلم **الرأي العام**، 1923) إلخ، وسوى ذلك اقتصر نشاطها التوزيعي على عدد محدود من الأفلام المنتقاة بدقة متناهية (**سالومي** لآلا نازيموڤا *A.Nazimova*, 1922 و *The Salvation Hunters* لجوزيف ڤون شتيرنبرغ *J.V.Sternberg*, 1925). وقد تعاون بعض المستقلين في إنتاجات «الفنانون المتحدون»، نذكر منهم هوارد هيوغز

(١) block-booking، حرفياً «الحجز دفعة واحدة» من دون تمييز. وهي واحدة من الطرق التسويقية ابتكرتها شركات الإنتاج الأمريكية الضخمة في العشرينات وذلك لإجبار مستثمري الصالات على استئجار أو شراء سلّة كاملة من الأفلام دون تمييز. وقد بطل تطبيقها عام 1948.

(1927-1932) وهول روش وغلوريا سواسون. وأدى عدد من الشركاء الطموحين دوراً متنامياً في دعم عائدات هذه الشركة في الثلاثينيات، وفي طليعتهم المنتجون صموئيل غولدوين (*Stalla Dallas*، *Street Acene*، **هؤلاء الثلاثة** *These Three*، **الطريق المسدود** *Dead end*، **فارس الصحراء** *The Westerner*)، وديڤيد سيلزنِك (D.O.Selznick) (**ولادة نجمة**، 1937، **سجين زِندا**، **ريبيكا**)، وألكسندر كوردا (A.Korda) (**الحياة الخاصة لهنري الثامن**، *Elephent Boy*، *The Four Fathers*، **لص بغداد**). غير أن محدودية الإنتاج (18 فيلماً عام 1939، وهذا لا يتجاوز ثلث ما كانت توفره أي من الشركات الضخمة) وتنامي الصراعات الداخلية الحادّة دفعا الشركة إلى تغيير سياستها. تبنّت «الفنانون المتحدون»، بدءاً من عام 1945، سياسة استثمارية ممنهَجة في سينما السلسلة باء (Série B)، بحيث غدت ملاذاً آمناً لعدد من المنتجين مثل سول ليسّر وهنت سترومبرغ أو فرانك وموريس كينغ. جاء ذلك على حساب الأفلام المرموقة التي باتت نادرة (**يوميات مدبّرة منزل**، **هنري الخامس**، **النهر الأحمر**)، ومع نهاية الأربعينيات عاشت الشركة أزمة مالية كبيرة.

عام 1951، ابتاع أرثر ب. كريم وروبرت س. بنجامان 50% من رأسمال الشركة، قبل أن يقدِما، عام 1955، على شراء حصتي شابلن وميري بيكفورد. وقاد النجاح الكبير الذي حققه فيلم **أزرق كان لون القمر** (1953)، وزيادة الإنتاج والاستفادة من المزايا التي حصلت عليها الشركات المستقلّة، إلى تحسّن هائل في عائدات الشركة. وجاءت مجموعة من الأعمال ترجمةً لرؤية جديدة كانت ترمي إلى ترك تأثير عميق ودائم على بنية الإنتاج السينمائي الأمريكي، نذكر من بينها: **الكونتيسة حافية القدمين**، **أوتيللو**، **مارتي**، **ليلة الصيّاد**، **السكّين الكبير**، **الرجل ذو الذراع الذهبية**، **الغزوة الأخيرة** (*The Killing*)، **الملك وأربع ملكات**، **الأمريكي الهادئ**. واتسمت الخمسينيات باعتماد مقاربة واقعية لعدد من الموضوعات المحرّمة، وببروز جيل جديد من المخرجين جرى تأهيلهم في التلفاز، أي على تواصل مع أساليب النقل **المباشر**. وهكذا، امتلكت سينما المؤلف الأدوات المادية اللازمة لتكريس وجودها. وفي الستينيات تعزّزت مكانة الشركة بشكل واضح، بفضل إسهامات العديد من الشركاء المخلصين أمثال

بيلي وايلدر وستانلي كرامر وشركة ميريش (Mirish Corporation). وتميّزت تلك الفترة بنجاح أفلام مثل *Exodus*، **شقّة مفروشة** (*The Appartment*)، *The Misfits*، **قصة الحي الغربي** (*West Side Story*)، **الهروب الكبير**، وبداية ظهور سلاسل أفلام **جيمس بوند** و**النمر الوردي**. وتوافَد على الشركة العديد من المخرجين الجدد، مثل وودي ألان ومارتِن سكوسيزي وميلوش فورمان؛ وبوحي من رسالتها المبدئية قدّمت «الفنانون المتحدون» الدعم لمشاريع جريئة غير مضمونة النتائج أمثال **كلنا لصوص** (*Thieves Like Us*) و**لقطة قريبة** و*Stay Hungry*. لاقت بعض الإنتاجات فشلاً تجارياً، منها *Avanti* أو *The Missouri Breaks*، فيما جاء النجاح أساساً من إنتاجات هامشية تنوّعت مصادرها على نحو كبير، مثل **التانغو الأخير في باريس** و**طيران فوق عش الوقوق** أو **روكي** (*Rocky*).

عام 1967، اندمج كريم وبنجامان في تكتّل مالي ضخم يسمّى Transamerica Corporation، لكنهما تنازعا معه فيما بعد، وانسحب فريقهما ليبادر إلى تأسيس شركة Orion Pictures في خطوة تهدف إلى متابعة سياسة دعم الأعمال المرموقة. غير أن نجم «الفنانون المتحدون» لم يلبث أن أفل، وجاء الفشل الذريع الذي لاقاه فيلم مايكل شيمينو **باب الجنّة**، وهو تجربة باهظة التكلفة تجاوزت بكثير كل الميزانيات المرصودة لها، ليطلق عليها رصاصة الرحمة: في أيار/ مايو 1981، ابتاعتها شركة مترو غولدوين ماير (MGM) ليتشاركا معاً المصير المأساوي المضطرب، حيث جرى بيعهما ست مرات متتالية ما بين عامي 1986 و 2010...

فوكس للقرن العشرين (20th Century-Fox):

شركة فوكس للقرن العشرين رأت النور في 29 أيار/ مايو 1935، نتيجة اندماج شركتي إنتاج هما «شركة فوكس للسينما» (Fox Film Corporation)، التي أسّسها ويليام فوكس عام 1915، وشركة «سينما القرن العشرين» (Twentieth Century Pictures) وأسّسها، عام 1933، كل من جو شينك (J.Schenck) وديرّيل زانوك (D.F.Zanuck).

كان اندماجاً مهتزاً لا يستند إلى أي أسس متينة، وقد جرى التوصل إليه بعد مفاوضات بالغة الصعوبة، وإلى هذا الاتحاد حملت شركة فوكس الوقورة مكانتها وسمعتها الفنية الطيبة. تحت لوائها كان ينضوي عدد من السينمائيين والممثلين مثل هنري كينغ وفرانك بورزاج وهوارد هوكس وجانيت غينور وثيدا بارا. وكانت لها خبرة طويلة في ميدان التوزيع، وتمتلك شبكة مهمّة من الصالات، بالإضافة إلى حضورها الراسخ في أوروبا، لكنها ظلّت طيلة السنوات الفائتة تعاني من صعوبات مالية شديدة، تسبّبت بها طموحات مؤسّسها الكبيرة.

أما إسهام شركة «سينما القرن العشرين» الوليدة، فقد استند إلى نفوذ وحيوية دارّيل زانوك. وقد جاء هذا الأخير من شركة وورنر بروس، بعد أن أشرف فيها على إنتاج العديد من الأعمال البوليسية والميلودرامية الاجتماعية، لاقت نجاحات لافتة، وذلك بين عامي 1931 و1933. كان زانوك أحد أفضل «المنتجين المنفذين» الشبان في السينما الأمريكية. عُرِف بحيويته وإنتاجيته العالية، وكذلك بحدسه الإبداعي، كل هذا جعل من فوكس القرن العشرين واحدة من أرفع الشركات المستقلة شأناً في هوليوود. لم تكن الشركة تملك استديو ولا صالات عرض، غير أن وجود ويليام غوتس (W.Goetz)، صهر لويس

ماير[١]، في صفوفها، كان يضمن لها مساعدة كثير من نجوم شركة ميترو غولدوين ماير. استغل زانوك وشنيك هذه الورقة الرابحة ببراعة فائقة، وحققت الأفلام الثمانية عشر التي أنتجاها في سنتين، ضمن شركة سينما القرن العشرين، نجاحاً باهراً باستثناء واحد منها.

في إثر اندماج «سينما القرن العشرين» والفوكس، تسلّم زانوك منصب نائب الرئيس ومدير الإنتاج، واحتفظ بهذا المنصب حتى عام 1956. وطوال تلك الفترة، كان أسلوب الفوكس في جوهره هو أسلوب زانوك.

كان زانوك كاتب سيناريو سابقاً ومؤلّفاً غزير الإنتاج ومبتكراً بارعاً، لكنه كان حكواتياً قبل كل شيء. كان يؤمن بأن قوة الفيلم الكبرى تكمن في جودة السيناريو. وفي أثناء وجوده في الوورنر، طوّر زانوك مقاربته الذاتية للواقع الاجتماعي، مقاربة خالية من التزويق، تتعمّد إثارة الجدال. وتحت عباءته ستحقق الفوكس، عبر موزاييك رحب، نوعاً من التوافق بين ماضي أمريكا وحاضرها، بين الحنين والنقد. ستشيد بالتقاليد الريفية القديمة (*Steamboat Round the Bend*، جون فورد، 1935)، وتحتفي بأبطال التاريخ الأمريكي (لينكولن في *Young Mr. Lincoln*، جون فورد، 1939؛ جيسي جيمس في *Jesse James*، هنري كينغ، 1939؛ ويات إيرب[٢] في **عزيزتي كليمنتين**، جون فورد، 1946؛ بريغَم يونغ[٣] في فيلم يحمل الاسم نفسه أخرجه هنري هاثوي، 1940)، وترسم مسيرة أسر بسيطة لكن مثالية (*In Old Chicago*، هنري كينغ، 1938؛ **عناقيد الغضب**، جون فورد، 1940؛ **يا لواديّ الأخضر**، جون فورد، 1941).

---

(١) Louis B.Mayer، أحد مالكي شركة ميترو غولدوين ماير، ومسؤول الإنتاج فيها. (انظر ميترو غولدوين ماير).

(٢) انظر فصل **الويسترن**.

(٣) Brigham Young، رئيس تيار كنسي ومفكر ديني ورجل سياسي (1801-1977).

كانت قصص البطولات الأسرية بمنزلة بوتقة أساطير، تتقاطع فيها مصائر بشرية لا حصر لها وتقتضي تركيبات «سيناريوية» شديدة المتانة. وفي هذا النوع السينماتوغرافي، كما في النوع البوليسي أو الويسترن، حتى في الفيلم الموسيقي، برهنت الفوكس، على مستوى البناء السردي، عن حسّ بالغ الدقة والاتّزان. إنها سردية لا يملك المرء إزاءها سوى أن يثمّن عالياً حكاياتها «المشذّبة» أو لنقل «المنظَّفة من الشوائب»، بتفعيلاتها وتقسيماتها الزمنية ذات التجليات الصريحة. كان زانوك «مونتيراً» بالفطرة، ينشد البساطة والانفتاح، ويعلم تمام العلم كيف يقدّر أسلوب سينمائي مثل هنري كينغ أو الميزانسين شبه الوثائقي لمخرج مثل هنري هاثوي. كان يعي تماماً الدور الحاسم للمخرج وقلّما أخطأ في تقدير خياراته. وتحت عباءته بلغت مواهب مخرجين، مثل فورد وكينغ وويلمان وهاثوي، أوج عطاءاتها. وفي الفوكس، أخرج كل من أوتو بريمنغر وجوزيف مانكييڤيتش وإيليا كازان فيلمه الأول، الذي سيُعَدّ من بين أنجح أعماله.

ومن خلال إدراكها لأهمية كتّاب السيناريو، أحاطت الفوكس نفسها بالعديد من المتعاونين منهم نونالّي جونسون ولامار تروتّي وكينيث ميكغوان وفيليب ديونّ. ليس هذا وحسب بل سمحت لنفسها، بدءاً من الأربعينيات، ترف تبنّي نهج تطويري متحذلق، وذلك بفضل إسهامات صمويل هوفنشتاين[١] (**لورا**، أوتو بريمنغر، 1944) وجوزيف مانكييڤيتش.

كان عديد الفوكس عند تأسيسها يقتصر على نجمين فقط: شيرلي تمبل وويل رودجرز (وهذا الأخير لم يلبث أن توفي عام 1935). وبعد خمس سنوات فقط، صارت تستحوذ على مجموعة مرموقة من النجوم، تميّز منها كل من تيرون بوَر، سونيا هيني، بيتي غرابل، دون أميش، سرعان ما لحق بهم ليندا داميل وجين تيرني ومورين اوهارا وجين كرين ودانا أندروز وغريغوري بيك وريتشارد ويدمارك.

استقوت الشركة بتنوع هذه المواهب، فكرّست حضورها في أثناء سنوات الحرب وما بعدها، في مجالات بالغة التنوّع مثل الكوميديا والفيلم الموسيقي

(١) Samuel Hoffenstein، مؤلف وكاتب سيناريو أمريكي من أصل ليتواني (1890-1947).

والويسترن. لكن إسهامها الرئيس برز في ميدان الفيلم الأسود مع **لورا** (1944) و*Fallen Angel* (1945) لأوتو بريمنغر، و*The Dark Corner* (1946) و**قبلة الموت** *Kiss of Death* (1947) و**اتصل بشمال** 777 (1948) لهنري هاثوي، ثم **الطريدة** (*Cry of the City* ,1948) لروبرت سيودماك و**أعماق فريسكو** (*Thieves' Highway* ,1949) لجول داسّان. وكان للفوكس إسهامها في تقليعة «الفيلم البيان» (film-exposé) فعالجت سلطة الطب النفسي (**حفرة الأفاعي**، أناتول ليتڤيك *A.Litvak* ,1948)، والعنصرية (**إرث الجسد** *Pinky*، إيليا كازان 1949؛ *No Way Out* ، جوزيف مانكييڤيتش، 1950,)، ومعاداة السامية (**الجدار الخفي** *Gentleman's Agreement*، إيليا كازان، 1947). وفي أثناء الحرب الباردة صدّرت رزمة متواضعة من الأفلام المعادية للشيوعية (**الستار الحديدي** *The Iron Curtain*، ويليام ويلّمان، 1948؛ **ميناء المخدرات** *Pickup on South Street*، صمويل فولر، 1953؛ *Man on a Tightrope*، إيليا كازان، 1953)، لكنها ظلّت، في الجوهر، وفيّة لنظرة تقدمية، موضوعية ومتوازنة تجاه الواقع.

في منعطف الخمسينيات، واجهت الفوكس، شأنها شأن باقي شركات الإنتاج الضخمة، جملة من الصدمات: ارتفاع مباغت لتكاليف الإنتاج وقانون محاربة الاحتكار إضافة إلى «فورة» التلفاز، صدمات قلبت بنيتها رأساً على عقب. ولاستدراك السوق التي أخذت تفلت من بين يديها بسرعة فائقة، أطلقت، بنجاحات متفاوتة القدْر، مجموعة من النجوم بينهم: مارلين مونرو، جان بيترز، روري كالون، دبرا بيجِت، ميتزي غينور وروبرت ڤاغنر. تبنّت، عام 1953، نظام السينماسكوب، واتجهت نحو سينما مشهدية عجزت جاذبيتها البصرية عن تعويض فقرها الفكري المدقع. زد على ذلك أن شعبية السكوب لم تدم طويلاً، وأن رحيل زانوك، عام 1956، فتح عصراً جديداً في تاريخ الشركة. أنتج بودي أدلر (B.Adler)، خليفة زانوك، عدداً من الأفلام توجّهت إلى الجمهور العريض: **أناستازيا** (أناتول ليتڤاك، 1956)، **الملك وأنا** (وولتر لانغ، 1956)، *South Pacific* (جوشوا لوغان، 1958)، قبل أن يوافيه الموت مبكراً عام 1960. خلَفه بوب غولدشتاين، ثم بيتر ليڤيتز، لكن لم يستطع أي منهما استعادة التوازن المالي للشركة. لمّا طالت مدة تصوير فيلم **كليوباترا**

وتزايدت تكلفته، عاد المسهمون واستدعوا زانوك. استرجع هذا الأخير منصب الرئاسة عام 1962، وعيّن ولده ريتشارد قائماً على الإنتاج. عرفت الفوكس نجاحاً كاسحاً مع فيلم **صوت الموسيقا** (روبرت وايز، 1965) وراهنت لبعض الوقت على السينما ذات الميزانية الضخمة. غير أن الإخفاقات المتتالية التي شهدتها «الأوزان الثقيلة»[1]، مثل **الدكتور دوليتل** (*Doctor Dolittle*، ريتشارد فليشر، 1967) أو *Star* (وايز، 1968)، خلقت أزمة جديدة. عام 1969، انسحب زانوك بشكل نهائي. وعليه، قرر المدير العام الجديد دونيس ستانفيل (D.Stanfill) تطبيق تخفيضات جذرية على البرامج، وقد فتح أبواب استديوهات الفوكس أمام المنتجين المستقلين، وانخرط في صناعة المسلسلات التلفزيونية، شهد بعضها رواجاً كبيراً، كما أوكل إلى ألان لاد الابن إدارة البرامج، وذلك عام 1976. هذا الأخير، دفع الشركة نحو الانفتاح على جيل جديد من السينمائيين: مِل بروكس وبول مازورسكي وجورج لوكاس. عام 1976، حطّمت الشركة، مع فيلم **حرب النجوم**، أرقام عائدات شباك التذاكر في تاريخ السينما كلّه. إلى جانب هذا النجاح الكاسح، الذي ترك أثراً بالغاً على مجمل الإنتاج السينمائي الأمريكي، سجلت الشركة عدداً من النجاحات اللافتة: **اللعنة** (*The Omen*، ريتشارد دونر 1976,)، **الوردة** (*The Rose*، مارك ريدل 1979,)، **نورما ري** (*Norma Rae*، مارتن ريت *M.Ritt* 1979,)، **الغريب** (*Alien*، ريدلي سكوت 1979,).

عام 1981، بعد المرور العابر لشيرّي لاينسينغ (Sh.Lansing) (أول مديرة استديو في تاريخ هوليوود)، انتقلت الفوكس إلى ملكية واحد من ملوك النفط، مارڤِن ديڤيس، الذي أوكل إدارتها إلى بيرّي ديلر (B.Diller)، قبل أن يبيع نصف حصته إلى روبّرت موردوخ، أحد حيتان الصحافة الأسترالية. جاءت تسمية جو روث (Joe Roth) على رأس الاستديو، عام 1985، لتعطي دفعة قوية للإنتاج، وتحديداً مع النجاح الكاسح الذي حققه فيلم **وحيد في البيت** (*Homme Alone*، كريس كولومبوس 1990,). وفي عام 1992، استقال ديلر، وفي العام التالي خلَفه روث، لكن سرعان ما اختطفته شركة والت ديزني، بحيث اضطر موردوخ نفسه إلى إدارتها بحكم الأمر الواقع.

---

(١) في النص الماموثات، جمع ماموث.

فوليماج (Folimage):[١]

استديو اختص بإنتاج أفلام التحريك، أسّسه جاك ريمي جيرير (J.R.Girerd) في مدينة ڤالانس الفرنسية عام 1984. وجّه الاستديو إنتاجاته الأولى نحو التلفاز، من خلال سلسلة من الأفلام القصيرة استهدفت الجمهور الشاب، وصُنعت من الرسوم المتحركة أو تشكيلات المعجون، ومنها **السيرك الصغير بكل الألوان** (1988). اعتمد المؤلفون هنا مخاطبة الأطفال بأسلوب بعيد كل البعد عن التغابي، وتناولوا الواقع دون مواربة في سلاسل تركت بصمات لا تُنسى. سلسلة **غبطة الحياة** (*le Bonheur de la vie*, 1990) قدمت شرحاً للحياة الجنسية بطريقة حصيفة رقيقة وواضحة، فيما شكلت سلسلة **كوكبي الصغير الغالي** (*Ma petite planète chérie*, 1995) درساً مبسطاً في علم البيئة... وتجدر الإشارة هنا إلى أمر مهمّ وهو أن الأعمال كلها كان يجري تنفيذها محلياً، وليس من خلال تعهيدها إلى منفذين فرعيين في آسيا، كما جرت العادة في معظم الأحيان. ولا عجب إذاً أن يحصد الاستديو ما يزيد عن مئة جائزة عالمية. كان جاك ريمي جيرير يؤمن بمبدأ يقول: عليّ أن أقدّم للأطفال ما أرغب في أن يشاهده أطفالي. وقد أبدع من دون توقف **الطفل حامل الخشخيشة** (*l'Enfant au grelot*, 1998)، حكاية ممتعة من حكايات الميلاد بطول نصف ساعة، أتبعه بفيلمين طويلين: **نبوءة الضفادع** (*la Prophétie des grenouilles*)، حكاية مرِحة وشاعرية حول موضوع سفينة نوح، كتب السيناريو لها يوري تشيرينكوف (I.Tcherenkov) ثم **ميا والمخلوق الغريب** (*Mia et le Migou*, 2008)، قصة جميلة حول البيئة والأخوّة، وفيه نتبع مسيرة فتاة صغيرة في بحثها عن أبيها، ضمن ديكور تسوده أجواء أشبه بأجواء الجبل المقدس.

---

(١) نشير إلى أن هذا الإسم هو دمج لتعبير «Folle image» ويعني «الصورة المجنونة».

ويمتلك الاستديو أيضاً قسماً لأعمال «المعجون»، ومنه خرجت السلسلة التلفزيونية **مستشفى هيلتوب** (*Hôpital Hilltop*, 1999) التي تناولت عالم الطب بأسلوب ضاحك. وفي مبادرة أسماها «بيت الفنانين»، يفتح الاستديو كل عام أبوابه أمام عدد من السينمائيين، من آفاق متنوعة، بهدف منحهم الفرصة لتحقيق مشروع معين، وفي هذه الحاضنة، استطاع مايكل دوكوك دوڤيت (M.D.de Wit) تحقيق **الراهب والسمكة** (*le Moine et le Poisson*) الذي نال عنه جائزة السيزار لعام 1996. وفي عام 1998، أُنشئت مدرسة لفيلم التحريك في مصنع قديم للذخيرة يقع بالقرب من الاستديو (مدرسة البارود *l'école de la Poudrière*) وهذا ما جعل من استديو فوليماج الحاضنة الإبداعية الأكثر حيوية في عموم فرنسا على مستوى سينما التحريك.

كولومبيا (Columbia):

رأت النور في هوليوود على ضفاف «ممر الفقر»[١]، مع إنتاجات زهيدة التكلفة، لكنها لم تلبث، مع قدوم السينما الناطقة، أن تبوأت مركزاً متقدماً بين الشركات الهوليوودية الضخمة. ويعود الفضل الأول في قصة النجاح هذه إلى فرانك كابرا (F.Capra)، الذي رفع من شأن الشركة حتى أدركت مكانة مرموقة، ثم، وابتداءً من عام 1940، إلى هاري كون (H.Kohn) وعدد من كبار المنتجين و/ أو المخرجين المستقلين، مثل سام شبيغل (S.Spiegel) وأوتو بريمنغر وستانلي كرامر. لكن قصة هذه الشركة تختصر في الحقيقة في قصة الأخوين جاك كون (1885-1956) وهاري كون (1891-1958). كان جاك كون منتجاً ومشرفاً على الجريدة الإخبارية لشركة يونيڤرسال المسمّاة (Universal Weekly)، حين جاءته فكرة إنتاج **مجلة المعجبين** (*fan magazine*) السينمائية، تتناول الحياة الخاصة للنجوم البارزين، تحت اسم *Screen Snapshots*. ولتحقيق ذلك، استعان بشقيقه جاك وبشريك قديم يدعى جو براند (J.Brandt)، ومعهما أطلق شركة CBC Film Corporation وذلك عام 1921. وجاءت تسمية CBC من الأحرف الأولى لكنيات المؤسسين الثلاثة. إلى جانب **لقطات الشاشة** تلك (التي استمر إنتاجها ما يقارب الثلاثين عاماً) أنتجت هذه الشركة عدداً من أفلام الويسترن زهيدة

---

(١) Poverty Row. المقصود؛ الاستديوهات الصغيرة التي كانت تنتج أفلاماً ذات ميزانيات زهيدة، مقارنة بالشركات الضخمة التي ظهرت في عصر هوليوود الذهبي. وهو تعبير عامّي ظهر في هوليوود أواخر العشرينيات وظل يستخدم حتى منتصف الخمسينيات، ولا يدلل على أي مكان خاص. وأفلام «درب الفقر» كانت في معظمها من أفلام الويسترن وأفلام «السلسلة باء» أو السلاسل الفيلمية. بعض تلك الاستديوهات اختفى بسرعة بعد تقديم عدد قليل من الأعمال، وبعضها الآخر صار في عداد الشركات الضخمة (الميجورز) مثل الميترو غولدوين ماير والإخوة وورنر أم البارامونت.

التكلفة، وأفلام الكوميديا (مع هول روم بويز *Hall Room Boys*)[١]، وأفلاماً غير ذات قيمة، بحيث استحقت لقب شركة «لحم البقر المعلّب مع الملفوف» (Corned Beef and Cabbage) المشتق من اسمها CBC. عام 1921، بدأت الشركة في توزيع بعض الأفلام الطويلة منها *The Heart of the North* (هارّي ريڤير H.Revier). في العام التالي، استثمر هاري كان القسم الأعظم من رأسمال الشركة في فيلم[٢] *More to Be Pitied Than Scorned* الذي لاقى نجاحاً مالياً جيداً. وهكذا، جرى إعادة هيكلة الشركة، واتخذت عام 1924 اسم شركة كولومبيا للسينما (Columbia Picture Corporation).

وبينما أشرف جاك كون من نيويورك على الشؤون المالية إضافة إلى المبيعات، أدار هاري الاستديو بقبضة حديدية واتجاه صارم نحو تقنين النفقات. كانت خطط التصوير حاسمة لا تقبل أي شكل من أشكال الفانتازيا أو التجاوز. جاءت أفلام كولومبيا خالية من أي طموح أسلوبي، فقد كانت تنشد الاتزان والبساطة ليس إلا، وظل ذلك علامة فارقة وسَمت أعمالها. التحق فرانك كابرا بالشركة عام 1927، وحقق بداية ناجحة في عالم الفيلم الناطق. كان السينمائي الوحيد في الشركة القادر على الفوز بجوائز الأوسكار. واستطاع أن يطوّر سينما من وحي شعبي، مازجاً ببراعة استثنائية بين النقد الاجتماعي والفكر الديني والدعابة والمشاعر والحلم والواقع. جاء النجاح المفاجئ لفيلم **حدث ذات ليلة** (*It Happened One Night*، فرانك كابرا، 1934) ليعلن دخول «كوميديا اللوفوك» (screwball comedy)[٣]، وهو النوع الذي سيبرع فيه تحديداً كل من المخرجين ليو ميكاري (L.McCarey) (**تلك الحقيقة اللعينة** *The Awful Truth*, 1937)، هوارد هوكس (**القرن العشرون** *Twentieth Century*, 1934)، جون فورد (**حديث المدينة كلها** *The Whole Town's Talking*, 1935)، غريغوري لاكافا (**زوجي**

---

(١) للكوميديين نيلي إدواردز (Neely Edwards) وهيو في (Hugh Fay).

(٢) أخرجه إدوارد لوسان (E.LeSaint) عام 1922.

(٣) انظر فصل **البورلسك** و**الكوميديا الأمريكية**.

مديري *She Married Her Boss*, 1935)، تي غارنيت (*She Couldn't Take It*, 1935)، جورج كوكور (**يوم عطلة** *Holiday*, 1938)، ريتشارد بولسليڤسكي (**ثيودورا أصابها الجنون** *Theodora Goes Wild*, 1936). وباستثناء قلّة من أفلام السلسلة ألف (Série A) التي وفرت لها مكانتها المرموقة، ظلت كولومبيا أمينة لسياسة مالية صارمة ستستمر حتى نهاية «سطوة» هاري كون. وهكذا، أنتجت في الفترة 1938-1955، ما يربو على خمسين سلسلة ومسلسلاً ذات ميزانيات متواضعة، نذكر منها: **بلوندي** (1938-1950)، **ماندريك** (*Mandrake*, 1939)، (*Crime Doctor*, 1943-1949)، **جنغل جيم** (*Jungle Jim*, 1948-1955) و(*Whistler*, 1944-1948). فيما ظلّ الويسترن، حتى الخمسينيات، حكراً على عدد محدود من النجوم، مثل روري كالون وجين أوتري وبيل إيليوت، وكان في معظمه زهيد الكلفة باستثناء قلّة من أفلام السلسلة ألف مثل *Destry Rides Again*[١] (جورج مارشال، 1939)، أو **أريزونا** (ويسلي روغلز *W.Ruggles*, 1940). وجاءت أفلام السيف والعباءة (Cape et épée) بأعدادها الكبيرة بعيدة عن الترف الذي ساد لدى الوورنر أو المترو غولدوين ماير. وبتكلفة لا تُذكر، استقبل الفيلم القصير ممثلين عظاماً من عصر الصامت (هاري لانغدون وبوستر كيتون)، كما احتفى بالهزليات البذيئة و«الجسمانية» للثلاثي ستوجس[٢]. والمعروف أن كولومبيا هي من وزّعت أول الرسوم المتحركة من سلسلة **ميكي**، وفيما بعد (*Krazy Kat*, 1929-1939) و(*Scrappy*, 1929-1956) ثم **السيد ماغوو** (1949-1959) و**جيرالد ماكبوينغ بوينغ** (1951-1956). وبما أن الفيلم الموسيقي لا يتوافق وسياسة التقشف فقد خصصت الشركة له فسحة ضيقة، لكنها حققت بفضله سلسلة من النجاحات أهمها: **ليلة حب** (*One Night of Love*، ڤيكتور سيرتزنغر *V.Shertzinger*, 1934،

---

(١) لعب بطولته مارلين ديتريش وجيمس ستيوارت.

(٢) The Three Stooges، فريق كوميدي أمريكي أدّى بطولة العديد من الأفلام القصيرة، حملت نوعاً من الكوميديا القريبة من الڤودڤيل الأمريكي المسمّى Slapstick. (انظر فصل **البورلسك**).

ولعبت بطولته نجمة الصامت اللامعة غريس مور)، **يا فاتنتي** (*You Were Never Lovelier*، ويليام سيتر *W.Seiter* ,1942، مع فرِد أستير وريتا هيوارث) و**ملكة برودواي** (*Cover Girl*، تشارلز ڤيدور، 1944، مع جين كيلي وريتا هيوارث). وجاء النجاح الجماهيري لفيلمي الميزانية الضخمة اللذين تناولا السيرة الذاتية تحت شكل روائي: **أغنية للذكرى** (*A Song to Remember*، تشارلز ڤيدور ,1945)، عن سيرة شوبان، و**حكاية آل جولسون**[١] (*Jolson Story*، ألفرِد غرين ,1946)، ليشجع الشركة على إدخال الألوان إلى أعمالها، وقد جرى ذلك بصورة تدريجية وخجولة.

ترك فيلم **كل رجال الملك** (*All the King's Men*، روبرت روسّن *R.Rossen* ,1949) أثراً بالغاً على مسيرة الكولومبيا. في هذا الفيلم، اتضح ذلك التوجّه نحو الاهتمام بالقضايا المثيرة للجدل، توجّه بدأه فيلم **السيد سميث في مجلس الشيوخ** (*Mr.Smith Goes to Washington*، فرانك كابرا *F.Capra* ,1939) وسيظل ماثلاً في مجمل أعمال الشركة؛ لكنه تبدّى هذه المرّة بصورة مباشرة من دون أي مجاملة أو محاباة. هنا كان تأثير الفيلم الأسود واضحاً، والأوضح، كانت آثار تلك الكتابة التوثيقية، شبه الصحافية، التي كانت شركتا وورنر والفوكس ترعيانه منذ بعض الوقت. في ركب **كل رجال الملك** سارت أفلام كانت تشكّل ملفات قائمة بذاتها مثل: **قائد العصابة** (*The Undercover Man*، جوزيف ليويس *J.H Lewis* ,1949)، **زواريب الشقاء** (*Knock on Any Door*، نيكولاس ري ,1950)، **سيكون السقوط أقسى** (*The Harder They Fall*، مارك روبسون ,1956) ، **في قلب العاصفة** (*Storm Center*، دانييل تاراداش *D.Taradash* ,1956) و**ابتزاز في عالم الخياطة** (*The Garment Jungle*، ڤنسنت شيرمان *V.Sherman* ,1957). ولعل ما اتسمت

---

(١) Asa Al Jolson Yoelson مغني وممثل أمريكي من أصل ليتواني (1886-1950)، كان أحد أكثر فناني مسرح المنوعات شهرة في أمريكا القرن العشرين، وامتد تأثيره ليطال بعض الأسماء اللامعة في عالم الجاز، ولعب عام 1927 بطولة أول فيلم صوتي وهو مغني الجاز.

به هذه الأفلام بالضرورة من خشونة واتزان جاء متوافقاً مع الأسلوب البسيط والوقائعي الذي ميّز الكولومبيا، وضمن هذا التوجّه بالطبع، وربما بشكل أوسع ضمن الفيلم الأسود **الصافي**، تندرج بعض أكثر نجاحاتها صدقية: **سيدة شنغهاي** (أورسون ويلز، 1948)، **القنّاص** (*The Sniper*، إدوارد دميتريك، 1952)، **تصفية حساب** (*The Big Heat*، فريتز لانغ 1953,)، *Pushover* (رينشارد كوين 1945, *R.Quine*)، **قتل بالتعاقد** (*Murder by Contract*، إيرڤن ليرنر *I.Lerner* 1958,)، *The Crimson Kimono* (صمويل فولر *S.Fuller* 1959,).

كانت شركة كولومبيا فقيرة بالنجوم، وقد ظلّت لعدة سنوات تعمل مع «ثلّة» محدودة من الممثلين. وفي معظم الحالات كانت تقترض نجومها من الاستديوهات الضخمة (هكذا لعب كلارك غيبل بطولة **حدث ذات ليلة** بعد أن علّقت المترو غولدوين ماير نشاطه مؤقتاً). وانتظرت سنوات الحرب لإطلاق نجمتها ريتا هيوارث (**جيلدا** لتشارلز ڤيدور، 1946)، ثم كيم نوڤاك. أما بالنسبة للرجال فظلت سياسة الاتزان هي الغالبة (ويليام هولدن، كورنِل وايلد، غلِن فورد، راندولف سكوت)، وانتظرنا حتى منتصف الخمسينيات كي نرى حضوراً منتظماً لممثلين منفتحين من نوع جاك ليمون أو جيمس ستيوارت. في هذه الفترة بالذات، بلغت كولومبيا ذروة النجاح، حين اختارت سياسة اجتذاب مخرجين كبار وتناول موضوعات **بليغة** بدلاً عن إعالة طابور من الممثلين تحت سقفها. جاء نجاح أفلام مثل **ما دام هنالك رجال** (*From Here to Eternity*، فرِد زينمان *F.Zinnemann* 1953,) والأهم، **جسر نهر كواي** (ديڤيد لين، 1957)، لتمهّد الطريق أمام سلسلة من الإنتاجات المستقلة توجّهت إلى الجمهور العريض، نذكر منها: **تشريح جريمة قتل** (أوتو بريمنغر، 1959)، **فجأة الصيف الفائت** (جوزيف مانكيڤيتش *J.L.Mankiewicz* 1959,)، **لورنس الجزيرة العربية** (ديڤيد لين، 1962)، **عاصفة في واشنطن** (*Advise&Consent*، بريمنغر 1962,)، **الكاردينال** (بريمنغر، 1963)، **الدكتور فول أمور** (*Dr.Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*، ستانلي كوبريك 1963,)،

المحترفون (ريتشارد بروكس، 1966)، **رجل لكل الفصول** (فرِد زينمان، 1966)، **احزر من القادم للعشاء** (ستانلي كرامر، 1967)، أفلام كرّست سمعة الشركة بصلابة على المستويين الفني والتجاري.

بعد الفورة الخاطفة للموجة الجديدة الأمريكية، التي تبدّت من خلال أفلام مثل *Easy Rider* (دينيس هوبّر *D.Hopper* ,1969)، **خمس قطع سهلة** (1970) و*The King of Marvin Gardens* (1972) لبوب رافلسون (B.Rafelson)، **صوَر** (*Images*، روبرت ألتمان *R.Altman* ,1972)، **سائق التاكسي** (مارتن سكورسيزي، 1976) عادت الكولومبيا إلى نوعين سينمائيين لطالما ظلا نوعين تقليديين لديها: الكوميديا، سواء منها كوميديا البولڤار[١] (*Fun with Dick and Jane*، تِد كوتشِف *T.Kotcheff* ,1977؛ *California Suite*، هربرت روس 1978,) أم المحاكاة الساخرة (الباروديا) (*Murder by Death*، روبرت مور، 1976)، والفيلم المثير للجدل (*The Front*، مارتِن ريت *M.Ritt* ,1976، و*The China Syndrome*، جيمس بريدجز *J.Bridges* ,1979، ثم *...and justice for all.*، نورمان جيڤيسون *N.Jewison* ,1979؛ وكذلك *Absence of Malice*، سيدني بولاك 1981,). وبعد أن ظل الخيال العلمي لفترة طويلة يتمثّل عبر أفلام السلسلة باء وحسب، جرى تكريمه من خلال **لقاءات من النوع الثالث** (ستيڤن سبيلبرغ، 1977)؛ أما الميلودراما، التي سبق ومُنِحت عدداً من أوسمة النبالة (*The Eddy Duchin Story*، جورج سيدني، 1956؛ *Strangers When We Meet*، ريتشارد كوين، 1960)، فقد شهدت عودة ظافرة إلى كولومبيا مع **كرامر ضد كرامر** (روبرت بينتون *R.Benton* ,1979). عام 1982 انتقلت كولومبيا إلى ملكية كوكا كولا وسجلت ثلاثة نجاحات فاقت كل نجاحاتها السابقة: Tootsie (سيدني بولاك، 1982)، *The Karate Kid* (جون إيڤيلسِن *J.G.Avildsen* ,1983) و*Ghostbusters* (إيڤان ريتمان *I.Reitman* ,1983). عام 1989، تسلّم منتجا **الرجل الوطواط** (Batman)،

---

(١) انظر **الكوميديا الأمريكية.**

بيتر غوبر وجون بيترز، إدارة الاستديو إثر انتقاله إلى ملكية تجمّع سوني الياباني، الذي أطلق على المجموعة اسم Sony Pictures Entertainment. غير أن سياسة الشركة لم تتغير كثيراً، وبعد بعض التقلبات عاد الاستديو إلى النجاحات الكبرى: *Clueless* (إيمي هيكرلينغ *A.Heckerling* ,1995)، *Men in Black I&II* (بيري سوننفيلد B. Sonnenfeld , 1997 و2002)، **الرجل العنكبوت** (*Spider Man*، سام ريمي *S.Raimi* ,2002) وما تبعه من السلسلة، إضافة إلى توزيع أفلام رولاند إيمريخ (R.Emmerich).

مترو غولدوين ماير (Metro-Goldwyn-Mayer, MGM):

تأسست هذه الشركة عام 1924، من اندماج ثلاث مؤسسات. كانت المترو للسينما (Metro Pictures)، التي تأسست عام 1915، تخضع لسيطرة شبكة لو (Loew) لصالات العرض، ولم تعد تفي بحاجات ماركوس لو، ولعدد الصالات الهائل الذي يملكه. ابتاع لو هذا شركة غولدوين للسينما (Goldwyn Pictures Corporation)، وكان مؤسسها صمويل غولدوين قد طُرد منها عام 1922، ومن ثم شركة صغيرة كان يملكها لويس ماير (L.B.Mayer)، مقابل أن يقوم هذا الأخير ومعاونه إيرڤِنغ ثالبرغ بإدارة الإنتاج. في إثر وفاة ماركوس لو تسلّم نيكولاس شينك (N.Schenck) إدارة المجموعة من نيويورك حتى عام 1956، وكانت حتى 1951 تحت إدارة لويس ماير. عوّلت هذه الشركة الضخمة (الميجور) على عدد من النجوم، مثل نورما شيرر ولون شيني، والمخرجين مثل فرِد نيبلو (F.Niblo). وفي عداد من أسهم فيها نذكر مي مورّي وجون جيلبرت، وقد جاءا من شركة غولدوين، وأيضاً شركة «كوسموبوليتين للإنتاج» (Cosmopolitan Production) لصاحبها ويليام راندولف هيرست، أحد كبار ملوك المال في عالم الصحافة، وكذلك الممثلة ماريون ديڤيس والمخرج كينغ ڤيدور. وكانت المترو توظّف الممثلين رامون نوڤارّو وريكس إنغرام وبوستر كيتون. ولا شك في أن التراكم الشاقولي للإنتاج والتوزيع والاستثمار في الشركة قد تمكّن من الصمود طويلاً في وجه قوانين محاربة الاحتكار، إلى أن بدأت المضايقات في الظهور عام 1948، ولم يتم فصل قطاع الاستثمار إلا عام 1952. وقد ظلّت الـ MGM إلى جانب البارامونت، أضخم شركتي إنتاج في أمريكا حتى بداية الحرب العالمية الثانية. عام 1934،

كانت استديوهاتها الرحبة تشغّل ما يقارب 4000 موظف، بينهم 61 ممثلاً و17 مخرجاً و51 كاتب سيناريو. وللدلالة على النبالة والرفعة تبنّت الشركة رمزاً، ورثته عن شركة غولدوين، ويمثّل نمراً يزمجر ويحمل شعاراً يقول « *Ars gratia artis*» أي «الفن للفن».

منذ 1925، امتلكت الشركة أكثر وسائل الإنتاج حداثة، تركّزت في حي «كولڤر سيتي» الجديد. واتسم الاستديو بالفخامة والترتيب. كان سيدريك جيبونز يدير خدمات الديكور، مع اهتمام واضح بإضفاء شعور بالواقعية والأبّهة؛ فيما أشرف ج. أدريان على تصفيفات الشعر والماكياج وملحقات التزيّن، وامتازت الشركة بأناقة نجومها، وكانت مضرب المثل في أرجاء هوليوود. حتى بداية الحرب، شكّلت الاقتباسات الأدبية الطموح والكوميديات اللامعة والأعمال الميلودرامية جوهر إنتاجات الشركة، التي تجاوزت ٤٠ فيلماً طويلاً سنوياً، تخطّت أرباحها الشركات المنافسة كلها. جاء هذا الإنتاج معبّراً عن رؤية ماير التي قامت على الإعلاء من شأن الطبقة الوسطى، وتحريك العواطف الحالمة والأسرية، هذا فيما كانت الاسترجاعات التاريخية ومتانة الأسلوب أقرب إلى طموحات ثالبرغ. هذا الأسلوب المتأنّق أجمله عدد من المخرجين، مثل ڤيدور وبراون وكيوكور، وانبنى سحره على تأثير نظام عبادة النجوم: غاربو، جوان كروفورد، غيبل، تريسي، ج.ستيوارت، لوريل وهاردي. كما أسهمت بعض السلاسل الفيلمية الجماهيرية (أفلام **طرزان** وسلسلة **أندي هاردي** *Andy Hardy*، إلخ.) في تعزيز ازدهاره.

غير أن الـ MGM تأخّرت في التأقلم مع المتغيرات الجديدة، وقد عانت من هذا الأمر حين طال ترددها أمام قدوم السينما الناطقة. صحيح أن أرثور فريد (A.Freed) قد أنتج سلسلة مبهجة من الكوميديات الموسيقية، وأن ج.هاوزمان (J.Houseman) كان واعياً للتحوّل الذي طرأ على الذائقة الجماهيرية، لكن الشركة ظلّت أمينة لقيم الزمن القديم، وراهنت على نجومها الجدد، جودي غارلاند وغلين فورد

وإليزابيث تايلور. وقد حاول دور شيري (D.Schary) تحديثها حين تسلم إدارة الإنتاج بين عامي 1948 و 1956، في وقت أوشك فيه إنتاجها السنوي بلوغ 40 فيلماً. وجاءت أعمال ريتشارد بروكس (R.Brooks) انعكاساً لهذا التجديد، في حين أبدى ريتشارد ثورب (R.Thorpe) ونورمان توروغ (N.Taurog) ارتباطهما بالماضي، وعبّر أنطوني مان عن الحاجة إلى جرعة من الهواء النقي. ومع أنها كانت من بين أولى الشركات التي عوّلت على الإنتاجات الضخمة، إلا أن الـ MGM لن تجد فيها ما كانت تطمح إليه. وبرغم النجاح الذي حصدته النسخة الجديدة من فيلم **بن هور** *(Ben Hur*، ويليام ويلر *W.Wyler* ,1959) ازدادت الصعوبات. في هذه الأثناء، سادت النزاعات، وبعد رحيل شيري تسلّم سول سييغل (S.Siegel) الدفّة (1958-1962)، إلا أن ولايته لم تتجاوز كثيراً ولاية هربرت سولو (*H.Solow* ,1969)، في حين انقضت فترة إدارة روبرت ويتمان (*R.Weitman* ,1962-1969) دون أي أثر يذكر.

لم يخلف نيكولاس شينك على رأس الـ MGM سوى إدارات عابرة: التلاعبات المالية أدت إلى تغيير الأهداف، صار لا بد من تنويع النشاط (الموسيقا، التلفاز، الاستثمارات الفندقية، الكازينوهات). إنه عصر سيادة كيرك كركوريان (K.Kerkorian) (المولود عام 1917)، الذي رسّخ حضوره في لاس ڤيغاس واستحوذ على الشركة عام 1969. تراجع الإنتاج تدريجياً، وبيعت أراضي كولڤر سيتي، في حين شرع جيمس أوبري (J.T.Aubrey)، المدير الجديد الذي عيّنه كيركوريان، في تصريف الأرشيف والأكسسوارات والديكورات بأبخس الأثمان. هذا لم يمنع MGM من الاستحواذ، عام 1981، على شركة «الفنانون المتحدون» (United Artists). عام 1986، انتقلت ملكية أرشيف الأفلام السابقة إلى يد تِد تورنر (من خلال شركةTurner Broadcasting System، قبل أن تستولي عليها شركة تايم وورنر *Time Warner*، عام 1996). وفي عام 1990، استولى رجل الأعمال الإيطالي جيانكارلو باريتّي (G.Paretti) لوقت قصير على شركة

MGM/UA، بعد انتهاكه لبعض القوانين... مغامرة باريتّي تلك دعمها البنك الفرنسي كريدي ليونيه (Crédit Lyonnais) قبل أن يمتلك الشركة ويعيّن ألان لاد الابن (A.Ladd Jr.) على رأسها. بعد ذلك، عادت من جديد إلى ملكية كركوريان، لكنه لم يفلح في إيقاف انحدارها المستعصي. وما تبقّى منها استحوذ عليه، عام 2004، تجمّعٌ ضم شركة سوني كولومبيا (Sony-Columbia) وعدداً من المستثمرين الماليين، لكن هذا التجمع فشل في إنقاذ الـ MG والـ United Artists، التابعَين الخاسرين اللذين تحوّلا إلى مجرد علامتين تجاريتين. وهكذا، اقتصرت ثروة الـ MGM على حقوق إنتاجاتها القديمة التي ربما ستثير اهتمام شارين جدد مع بداية العشرية الثانية.

الإنتاجات الأمريكية المتحدة

United Productions America of (UPA):

شركة إنتاج أمريكية أسّسها، عام 1945، ستيفن بوسوستوف (S.Bosustow) مع مجموعة من السينمائيين الشبان المتخصصين في سينما التحريك انشقوا عن استديوهات والت ديزني. بين أكثر ممثلي هذه الحركة موهبة نذكر، إلى جانب بوسوستوف، كلاً من بيل هيرتز، بيت بورنيس، جون هوبلي، بوب كانون وجيمي تيرو موراكامي. وقد حملت هذه الحركة دماء جديدة إلى سينما التحريك الأمريكية التي كانت حتى ذلك الوقت خاضعة لسطوة استديوهات ديزني العملاقة. وفي مواجهة التشبيهات البشرية والأسلوب المنغلق، اعتمد هؤلاء أسلوبية أكثر مرونة وأصالة، أكثر أناقة وإتقاناً، أسلوبية تأثرت بفنون القصص المصوّرة ورسوم الكاريكاتور التي كانت تنشرها مجلة **نيويوركر** (*New Yorker*)، حتى بالتراث السوريالي والعبثي. وفي عقد من الزمن، أبدعت هذه الشركة مجموعة من أعمال التحريك تركت أثراً بالغاً على العديد من فناني التحريك في مختلف أنحاء العالم. بين أكثرها شهرة نذكر سلسلة **مستر ماغو** (*Mister Magoo*، بدءاً من عام 1949) لبيت بورنس (P.Burness)، وسلسلة **جيرالد ماك بوينغ بوينغ** (*Gerald Mc Boing Boing*، بدءاً من عام 1951) لبوب كانون (B.Cannon)، ثم **مادلين** (1952) و**الفتى ويلي** (*Willie the Kid*, 1952)، و(*Fudget's Budget*, 1954) أيضاً لبوب كانون، **وحيد القرن في الحديقة** (*Unicorne in the Garden*, 1953) لبيل هورتز (B.Hurtz)، **القلب الموحي** (*The Tell-Tale Heart*, 1953) و**ثياب الإمبراطور الجديدة** (*The Emperor's New Clothes*, 1953) لتِد بارميلي (T.Parmelee)، (*Flebus*, 1957) لجين ديتش (G.Deitch) وإيرنست بنتوف (E.Pintoff)، وكذلك **بهلواني كنيسة نوتردام** (*The Juggler of Notre-Dame*, 1957) لديتش وأل كوزل (Al Kouzel).

ميـراماكس (Miramax):

وهي شركة إنتاج وتوزيع أمريكية، أسّسها الأخوان هيرڤي وروبرت ونشتاين (H&R Weinstein) عام 1979، وقد اختارا اسمها من اسمي والديهما، ميريام وماكس. وكانا في الأصل يعملان في ميدان الاستثمار في نيويورك وفي التوزيع، وقد حققا نجاحهما الأول عام 1982. كما انخرطا أيضاً في الإنتاج عام 1986. ويعود الفضل فيما اكتسباه من سطوة ونفوذ لافتين في أوساط المهنة إلى فيلم **جنس وأكاذيب وڤيديو**(١)، على وجه الخصوص، الذي أخرجه سودربرغ عام 1989، وكذلك إلى نشاطهما في ميدان استيراد الأفلام الأجنبية غير التجارية، التي كانت تصنَّف بين أفلام المؤلف: بدأ الأمر بالأفلام البريطانية (ن. جوردان، س. فريرز S.Frears)، والأفلام الناطقة بالإنجليزية (**إكزوتيكا** للكندي أ. إيغويان، و**البيانو** للأسترالية جين كيمبيون J.Campion)، ثم امتد ليشمل الأفلام الفرنسية والإيطالية والاسكنديناڤية. ولقد اتسع طيف اهتماماتهم بشكل كبير، خصوصاً مع **في السرير برفقة مادونا**، لألكس كيشيشيان، و*Reservoir Dogs*، لتارانتينو – السينمائي الذي ظل وفياً لهما رغم تقلباتهما الرأسمالية. وهكذا، غدت ميراماكس المشروع السينمائي المستقل الذي يتمتع بالقدر الأكبر من الاعتبار في السوق الأمريكية، وحصد العديد من جوائز الأوسكار، وجوائز المهرجانات. في موازاة ذلك، انطلقت شركة دايمنشن (*Dimension Films*)، الفرع المتخصص بأفلام الرعب، وكان يديره بوب وينشتاين، وحقق نجاحات عديدة ومتكررة (سلسلة **الصرخة** *Scream*، و. كريڤن W.Craven).

لكن المديونية العالية والصعوبات المالية لم تلبث أن دفعت بهما، عام 1993، إلى التنازل عن ميراماكس ودايمنشن لصالح مجموعة ديزني، التي كانت تتطلع

---

(١) (*Sex, Lies, and videotape, 1989*)، السعفة الذهبية في مهرجان كان 1989

حينها إلى تنويع نشاطها. غير أن الأخوين استمرا في إدارة ميراماكس، بالزخم نفسه: **المريض الإنجليزي** (أ. مينغيلا A.Minghella)، *Good Will Hunting* (ج.ڤان سانت)، **شوكولا** (لـ. هاشتروم L.Halström)، *Pulp Fiction* (ك. تارانتينو)، **إطلاق نار على برودواي**[١] (وودي ألان)، والأفلام التي شاركا في إنتاجها في بريطانيا مثل **البارعون** (*Brassed Off*، مارك هرمان) أو **شكسبير عاشقاً** (ج. مادن J.Madden)... لكن الخلافات سرعان ما تفجرت مع المدير العام مايكل إيزنر، وتراجع الدعم الذي كان يقدَّم للسينما المستقلة. كانت ديزني تنفر من الأفلام التي تخالف الطابع الأسري للمجموعة، وقد اضطر هرڤي وينشتاين إلى توزيع فيلم لاري كلارك **الأطفال** (*Kids*, 1995) بصفته موزعاً مستقلاً، ثم أوكل توزيع فيلم **دوغما** (*Dogma*) لكيڤن سميث (1999) إلى موزع آخر. وقد بلغ الخلاف ذروته مع القضية التي أثارها فيلم **فهرنهايت 9/11**، بعد أن رفضت مجموعة ديزني أي شكل من أشكال الإسهام في توزيعه. وقد حصد هذا الفيلم المثير للجدل، الذي أخرجه روجر مور (R.Moor)، جائزة مهرجان كان، ونال نجاحاً كاسحاً في الولايات المتحدة، حيث تولّى توزيعه، شأنه شأن فيلم **دوغما**، الموزع المستقل ليونز غيت (L.Gate)، الذي كانت له سيرورة سينمائية شديدة الشبه بسيرورة ميراماكس.

غير أن الخلاف وصل إلى حد الانفصال، وذلك على الرغم من النجاح الذي ناله فيلم **كيل بيل** (*Kill Bill*) لتارانتينو في الفترة نفسها. ترك هرڤي وبوب المجموعة واحتفظا بدايمنشن فيلمز، ثم أسسا شركة جديدة في نيويورك هي شركة وينشتاين كومباني، مع مساهمين أمريكيين وأوروبيين ويابانيين. واستأنفا سياسة ميراماكس القديمة، لكن ذلك لم يخل من الصعوبات، إذ تبين أن سوق سينما المؤلف اختلفت عما كانت عليه عام 1999. وبعد أن باتت ميراماكس فيلمز بأكملها ملكاً لديزني، التي احتفظت بملكية مجموعة من الأفلام بالغة الغنى،

---

(١) (*Bullets Over Broadway*, 1994).

يربو عددها عن 600 فيلم، راح نشاطها يتراجع بدءاً من 2006، لكنها أيضاً، وعلى وجه الخصوص، راحت تغرق في الابتذال. عام 2009، أهملت إدارة ديزني هذا الفرع وقررت عرضه للبيع. وكان الأخوان وينشتاين بين المرشحين للشراء، غير أنهما عجزا عن تمويل هذا المشروع. وفي تموز/ يوليو 2010، بيعت ميراماكس فيلمز إلى شركة فيلميارد هولدينغ، وهي شركة جديدة يملكها صندوق استثماري ومتعهد عقارات.

نيكاتسو (Nikkatsu):

اختصار لاسم «NIppon KATSUdo Kabushiki Kaisha» (الشركة المغفلة للصور اليابانية المتحركة). أقدم شركات الإنتاج الضخمة (الميجورز) في اليابان، أسسها إينوسوكي يوكوتا (E.Yokota) وكيسابورو كوباياشي (K.Kobayashi) في كيوتو، عام 1912، عبر صفقة مالية. أول المخرجين البارزين في شركة نيكاتسو كان شوزو ماكينو (Sh.Makino)، الذي أدار النجمة ماتسونوسوكي أونوي (M.Onoue) في سلسلة من أفلام «الشامبارا»(١) (chambara)، وهو النوع الذي كان يحظى بشعبية هائلة. فيما بعد، وبعد أن ظلّت لوقت طويل توظّف «الأوياما»(٢) (oyama)، رضخت الشركة، قرابة عام 1923، لما سمّي «ثورة الممثلات»، واتجهت نحو إنتاج الأفلام الواقعية من نوع «الشومنجيكي» (shomin-geki)(٣)، أخرج بعضها المخرج المبتدئ كنجي ميزوغوشي (K.Mizogushi). وفي الثلاثينيات، فتحت الشركة فرعاً آخر لها في طوكيو، بهدف إقامة استديوهات حديثة للسينما الصوتية والبدء في إنتاج أولى الأفلام الناطقة. استتبع ذلك احتدام المنافسة مع شركة شوشيكو (Shochiku)، ما دعا النيكاتسو، بإدارة

---

(١) أي أفلام المبارزة بالسيوف. انظر فصل **اليابان** في «**موسوعة سينما البلدان**».

(٢) أي الممثلين الرجال الذين كانوا يؤدون أدوار النساء. انظر «**موسوعة سينما البلدان**» فصل **اليابان**.

(٣)وتعني حرفياً: «المسرح الشعبي»، وهو نوع مسرحي وسينمائي ينتمي إلى شكل من أشكال الواقعية الجديدة يولي الاهتمام بحياة الطبقة الوسطى. وهذه التسمية أطلقها النقاد الغربيون، غير أن اليابانيين يفضلون الحديث عن الشوشيمين إيغا (Shôshimin-eiga). وخير من مثّل هذا التيار المخرجان ميكيو ناروز (1969-1950, M.Naruse) وياسوجيرو أوزو (1963-1903, Y.Ozu).

رئيسها كيوساكو هوري (K.Hori)، إلى عقد اتفاق مع الشركة الجديدة توهو (Toho) لتسويق أفلامها ضمن شبكة الصالات التي تملكها هذه الأخيرة.

إثر صراع مرير على السطوة والنفوذ، سقطت النيكاتسو، عام 1942، في براثن شركة ديي (Daiei) الوليدة التي ابتلعتها، مع شركتي شينكو (Shinko) ودايتو (Daito)، لكنها احتفظت بشبكة الصالات التي كانت تملكها. استمرت هذه الحال حتى عام 1954، حيث تمكّنت النيكاتسو من استعادة نشاطها الإنتاجي، وتوظيف عدد من الفنّيين والفنانين الذين تركوا شركة شينتوهو (Shintoho) وذلك برغم الممانعة الشديدة التي أبدتها الشركات الأخرى. كان ذلك عصر ما سمّي «جيل الشمس» (Taiyôzoku)، إذ جرى اقتباس العديد من أعمال الكاتب شينتارو إيشيهارا (Sh.Ishihara)، منها **فصل الشمس** (1955, *Taiyo no kisetsu*)[١]، و**أهواء شبابية** (1956, *Kurutta kajitsu*)[٢] للمخرج كو ناكاهيرا (Kô Nakahira). لكن النيكاتسو، وهي التي كانت تتطلع إلى بلوغ الجمهور العريض، بادرت أيضاً إلى إنتاج اقتباسات لأعمال أدبية أخرى شهيرة، مثل **القلب** (1955) أو **هارْب بيرما** (1956, *Biruma no tategoto*) لكون إيشيكاوا (Kon Ichikawa). ومع نهاية الخمسينيات، شكّل عدد من السينمائيين الشباب، من بينهم كيريرو أوراياما وكي كوماي وكوريوشي كوراهارا والأهم شوهي إيمامورا (Sh.Imamura)، نوعاً من «الموجة الجديدة»، على غرار ما فعل زملاؤهم في شركة شوشيكو، لكن معظمهم اضطر إلى مغادرة الشركة في الفترة 1969-1970 بسبب غياب التوافق على المستوى الفني، وذلك ضمن أجواء من الجشع المتزايد. حتى إن كيوساكو هوري طرد المخرج سيجون سوزوكي، فبادر هذا الأخير إلى إقامة دعوى

---

(١) أخرجه تاكومي فوروكاوا (T.Furukawa).

(٢) بالإنجليزية *Crazed Fruit*.

قضائية ضده أدخلته في محاكمة لا نهاية لها. عام 1971، قررت النيكاتسو قصر إنتاجها على أفلام الجنس، ضمن سلسلة سُمّيت «قصص بورنوغرافية»، لاقت نماذجها الأولى نجاحاً كبيراً. وقد تخلت عن هذه السلسلة ذات الإنتاج الغزير مع نهاية الثمانينيات، لتكرّس نشاطها أساساً لأفلام الأطفال. وانتهى الأمر بالشركة، عام 1994، إلى إعلان إفلاسها بعد أن عانت لسنوات العديد من الصعوبات المزمنة وتخلّت عن النشاط الإنتاجي.

الإخوة وورنر (Warner Bros):

تأسّست شركة وورنر بروس عام 1923 بمبادرة من هاري وسام وألبيرت وجاك ل. وورنر، أبناء حِرَفي متواضع، استوطن الولايات المتحدة قرابة عام 1890. فمنذ 1907، راح الإخوة الأربعة يعملون في ميدان السينما، في صالات النيكل أوديون (Nickel Odeon)[١]، ثم أنشؤوا وكالة لتأجير الأفلام تحت اسم Duquesne Amusement Supply Company. وبعد أن تخلّوا عن وكالتهم تلك لصالح Feneral Film Company، اقتحموا ميدان إنتاج أفلام الغرب الأمريكي (الويسترن) القصيرة (بكرتان). أقام سام وجاك في لوس أنجلس، فيما كان هاري وألبيرت، من نيويورك، يموّلان الأفلام ويوزّعونها. عام 1917، استأجر الإخوة وورنر استديو صغيراً في دائرة البرونكس بمدينة نيويورك، وفيه أنتجوا أحد أوائل الأفلام الأمريكية الطويلة ذات الطابع الدعائي، استلهم ذكريات السفير الأمريكي في ألمانيا جيمس و. جيرارد بعنوان **سنواتي الأربع في ألمانيا** (*My Four Years in Germany*، ويليام ناي *W.Nigh*, 1918). وقد وفّر لهم نجاح هذا الفيلم إمكان بناء الاستديو الخاص بهم في شارع الضباب (Sunset Boulevard) في لوس أنجلس. وفيه كانوا ينتجون وسطياً خمسة أفلام طويلة، تميّزت بميلها الواضح إلى الدراما الاجتماعية وأفلام العصابات (*Parted Curtains*، و. ناي؛ *Heroes of the Street*, 1921، و. بوداين W.Beaudine, 1921).

استطاع الإخوة توسيع نشاطهم بشكل سريع، بفضل الدعم الذي قدّمه لهم المصرفي مورتلي فلينت. عام 1923، وظّفوا إرنست لوبيتش (E.Lubitsh)، الذي

---

(١) هامش سابق. انظر **أفلام الرداء الإغريقي**.

أخرج لصالحهم أولى كوميدياته الأمريكية: **الممثلات** (*1924, The Mariage Circle*)؛ **مروحة الليدي ويندرمير** (1925)؛ **مفاجآت اللاسلكي** (*So This Is Paris* ,1926). وأوكلوا إلى ديڤيد بيلاسكو، أحد كبار منتجي المسرح في برودواي، مهمة اقتباس بعض أعماله. كذلك أنتجوا سلسلة من أفلام الدراما المجتمعية، وابتاعوا حقوق عدد من الروايات، مثل *Main Street* و*Babbitt* وغيرهما. وفي شباط/ فبراير 1925، افتتحت شركة وورنر محطة إذاعية، باسم KWBC (Warner Bros Classic)، وفّرت لسام فرصة التعامل مع مهندسي الصوت. وابتاعت عام 1925 استديو ڤيتاغراف في بروكلاين، وفيه جرى تصوير أول الأفلام القصيرة الصوتية التي استخدمت نظام ڤيتافون (Vitaphone)، ثم الأفلام الصوتية الطويلة (**دون جوان** تلاه الفيلم الشهير **مغنّي الجاز**).

عملت الشركة على إغناء طاقمها، لا سيما مع مايكل كورتيز (M.Curtiz)، وهو أحد أكثر المخرجين إخلاصاً للاستديو، كما ابتاعت شبكة من الصالات، وشركة The First National[(١)] مع الاستديو الضخم الذي كانت تملكه في مدينة بوربانك (لوس أنجلس)، الذي غدا بمنزلة رأس الحربة لديها. وهكذا، غدت «وورنر بروس» واحدة من الشركات الخمس العملاقة (الميجورز) في السينما الأمريكية. تسلّم جاك ل. وورنر إدارة خدمات الإنتاج، وساعده داريل ف. زانوك. وبعد اقتحام وجيز لميدان السينما «الموسيقية»، اختار هذا الأخير أن يتمحور برنامج وورنر حول الموضوعات «الحامية»، المستوحاة من الأحداث اليومية، بحيث تجري معالجتها بأسلوب توثيقي أقرب إلى الأسلوب الصحافي. وعليه، ركّز الاستديو اهتمامه بصورة خاصة على الحياة في الضواحي، والوجوه البارزة في عالم اللصوص. وأسهم عدد من المؤلفين من أصول شعبية، وبعض الصحافيين من ذوي السوابق في صياغة واقعية اصطلاحية تعبيرية متميزة،

---

(١) First National Pictures Inc، شركة إنتاج وتوزيع تأسست عام 1917، ثم تحولت عام 1924 إلى شركة إنتاج قبل ان تقتنيها وورنر عام 1928.

وأساس وثائقي متين لأفلام وورنر البوليسية الأولى: **سيزار الصغير** (ميرڤين لوروي، 1931)؛ **عدو الشعب** (ويليام. أ. ويلمان، 1931). وجاء العديد من الممثلين الشبان، من عالم المسرح (إدوارد روبنسون) أو من مسرح المنوعات (الميوزيك هول) (جيمس كانيي)، أسبغوا على هذه الأفلام إيقاعية متميزة وأسلوباً تمثيلياً متمكّناً وبسيطاً، استند كلّياً إلى الحيوية الفائقة، وتركوا أثراً ذا قيمة تاريخية لافتة. اتخذت الوورنر سمة إصلاحية وشعبية، لم تقتصر على مجرد توصيف المظاهر الأكثر حدّة لأزمة الثلاثينيات الاقتصادية، بل سعت إلى إصلاحها، من خلال المزج بين الدعابة ومشاعر التأثر والغضب، وكذلك الخطاب الإنساني، وكرّست أعمالها لموضوعات شديدة التنوع، بدءاً من وضع المرأة (*Night Nurse*، و.أ.ويلمان ,1931)، وصولاً إلى مآسي الانهيار الاقتصادي (*Wild boys of the Road*، ويلمان ,1933) أو التجاوزات في السجون (**أنا هارب** *I am a fugitive from a Chain Gang*، لوروي ,1932).

كان استديو وورنر في تلك الفترة يشتغل مثل مصنع حقيقي (بعضهم شبّهه بسجن للأشغال الشاقة). كانت ثمة شروط ثلاثة تهيمن على العمل، هي المردودية والسرعة والتوفير. انعدمت أجواء الألفة، وسيطرت فيه النزاعات، دفع إحداها زانوك في 15 نيسان/ أبريل 1933 إلى التخلي عن منصبه لصالح هال ب.ويليس. وفي عام 1935، أطلق هذا الأخير سلسلة من أفلام «السير الذاتية» المكلفة، أوكل مهمة إخراجها إلى ويليام ديتيرلي (W.Dieterle). وهكذا، جاءت **حياة لوي باستور** (1936) و**الملاك الأبيض** (1936، عن سيرة الممرضة فلورنس نايتنغيل)، **حياة إيميل زولا** (1937)، **خواريز** (*Juarez*, 1939) و(*Dr Ehrlich's magic Bullet*, 1940) لتبرز فضائل الديموقراطية والقيم الإنسانية في مواجهة الفاشية الصاعدة. وكان لهذه السلسلة، في الواقع، دور بالغ الأهمية في مسيرة التطور الأسلوبي للاستديو، فقد شجعت بروز أسلوب سردي ديناميكي وفعّال، يعتمد على الحركة (كثرة استخدام الرافعة في التصوير) والتباينات الضوئية، دعمته توليفات موسيقية غنية وعاطفية، كتبها مؤلفون كبار مثل إيريش ڤولفغانغ

كورنغولد أو ماكس شتينر، أسلوب امتزجت ضمنه، وبصورة حميمية، التأثيرات الجرمانية مع الإيجاز التقليدي للسينما الهوليوودية، وترك بصمة واضحة على مسار الوورنر حتى نهاية الأربعينات. وبالتوازي مع سلسلة السير الذاتية تلك، أوكل الاستديو إلى مايكل كورتيز متتالية مبهرة من أفلام المغامرات، تألق فيها الممثل إيرول فلينت: **الكابتن بلود** (1935)؛ **هجوم الفرقة الخفيفة** (1936)؛ **مغامرات روبن هود** (1938)؛ **الحياة الخاصة للملكة إليزابيث** (1939)؛ **نسر البحار** (1940).

وتماشياً مع رسالتها السياسية الاجتماعية أنتجت الشركة كذلك أفلاماً وثّقت عدداً من الملفات الساخنة، مثل **عدالة الجبال** (كورتيز، 1936) أو **المدينة تزمجر** (*They Won't Forget*، لوروي ,1937)، حول الإعدام التعسّفي. وكلّفت أناتول ليتڤيك (A.Litvak) بإخراج أول فيلم هوليوودي مناهض للفاشية: **اعترافات جاسوس نازي** (*Confession of a Nazi Spy* ,1939). ومن فور انخراط الولايات المتحدة في الحرب، أطلقت برنامجاً موسّعاً لإنتاج أفلام الدعاية، خُصّصت لتوعية الجمهور العريض بمخاطر الحرب. وهكذا، رأينا عدداً من المخرجين، وبدعم من البنية التحتية الرائعة التي كانت تتميّز بها الوورنر، ينجزون بعض أهم أعمال تلك الفترة، نذكر بينهم: هوارد هوكس (H.Hawks) (*Air Force* ,1942؛ **مرفأ الجزع** *To Have and Have Not* ,1944)[١] ومايكل كورتيز (**كازابلانكا**، 1942؛ **عبور إلى مارسيليا**، 1944؛ **مهمة إلى موسكو**، 1944) وراوول وولش (R.Walsh) (**تخريب في برلين** *Desperate Journey* ,1942؛ **مغامرات في بورما**، 1945) وديلمير ديڤيز (D.Daves) (**الوجهة طوكيو**، 1943) وكذلك ليود بيكون (L.Bacon) (**قافلة إلى روسيا**[٢] *Action in the North Atlantic* ,1943). وقد أدت الحرب، وبحكم الأخطار المباشرة التي فرضتها على كاهل الأسر الأمريكية، إلى نهضة السينما النسوية. وكانت بيت ديڤيس، التي أنهت معركة

---

(١) عن قصة لأرنست همنغواي، مع همفري بوغارت ولورين باكال.

(٢) مع همفري بوغارت.

قضائية طويلة مع الوورنر، قد لاقت نجاحاً كاسحاً منذ 1938، في فيلم **المتمردة** (Jezebel، ويليام وايلر W.Wyler). وفي أثناء الحرب، ستؤدي أدوارها الأكثر جدارة في أعمال مثل **انتصار على الليل** (*Dark Victory*، إدموند غولدين *E.Goulding* ,1939) و**امرأة تبحث عن مصيرها** (*Now, Voyager*، إيرفين ريبير *E.Rapper* ,1942)، وإلى جانبها، وعلى مستوى أكثر شعبية، ترسّخ حضور عدد من الممثلات تميّزن بحداثتهن ورقّتهن، مثل إيدا لوبينو وآن شيريدان، وغيرهما.

تأثرت فترة ما بعد الحرب بالنسبة للوورنر بوقوع عدد من الأحداث: رحيل هال واليس (1946) وبدء الحملة الصليبية المناهضة للشيوعية (1947)، ثم قانون محاربة الشركات الاحتكارية، الذي أجبر شركات السينما العملاقة (الميجورز) على فصل نشاطها في ميدان الإنتاج عن ذاك المتعلق بالتوزيع. والمفارقة أنه، وضمن هذه الأجواء المشحونة، وُلدت بعض أكثر أعمال الوورنر نضوجاً، نذكر منها: **وادي الخوف** (*Pursued*، وولش ,1947)، **له الجحيم** (*White Heat*، وولش ,1949)، **شارع الهوى** (*Flamingo Road*، كورتيز ,1949)، **المتمردة** (*Beyond the Forest*، ك. ڤيدور ,1949)، *Young Man with a Horn* (م. كورتيز، 1950)، *The Breaking Point* (كورتيز، 1950). غير أن هذا الفيض المدهش من الأفلام السوداء والرومانسية، التي كانت قد مهّدت لها أعمال مفتاحية بارزة مثل **الهروب الكبير** (وولش، 1941)، **الصقر المالطي** (جون هيوستون، 1941)، **حكاية ميلدرد بيرس** (كورتيز، 1945) أو **السبات العميق** (هوكس، 1944-1949)، لم تصمد طويلاً أمام التفكك الشامل الذي شهده النظام الهوليوودي. هكذا، أوقفت الوورنر «المرحلة الاجتماعية» منذ مطلع الخمسينيات واستسلمت لمتع فيلم المغامرات الحيادية (**السهم والمشعل**، ج. تونور، 1951) والفيلم «الموسيقي الأسري» (مع الممثلة دوريس دي). واقتصرت أفلام وورنر المهمّة، طوال ذلك العقد، على أعمال نفّذتها فرق مستقلة، التفت حول عدد من الروّاد المعروفين، مثل جون فورد (**سجينة الصحراء** *The Searchers* ,1956) وراوول وولش (**العبد الحر** *Band of Angels* ,1957) وهوارد هوكس (**ريو براڤو**، 1959) أو من الممثلين مثل بيرت لانكستر وجون

وين أو جودي غارلاند (**مولد نجمة**، كوكور *Cukor, 1954*). هذا فيما جاءت الأفلام «المعاصرة» للشركة (**شرقي عدن**، إيليا كازان *E.Kazan* ,1955؛ **رجل في الزحام** *A Face in the Crowd*، كازان، 1957؛ **الأعسر** أرتور بِن *A.Penn* ,1958) بعيدة عن النهج الأسلوبي للاستديو، الذي كان قد بلغ ذروة انهياره مع أفلام التشويق زهيدة التكلفة والميلودراما الشبابية عديمة القيمة.

عام 1967، تشاركت وورنر بروس مع الشركة الكندية Seven Arts، قبل أن تستحوذ عليها، عام 1969، شركة Kinney National Service، وهي شركة ضخمة تعمل في ميدان الخدمات (مواقف السيارات، شبكات المخازن التجارية، إلخ.) وكذلك في نشر القصص المصوّرة. وقد اعتمدت هذه الشركة العلامة التجارية Warner Communications، ونجحت في توسيع خدماتها لتشمل العديد من المجالات، منها نشر الكتب والأسطوانات والبرامج التلفزيونية وغيرها. ومرّت الوورنر بفترة من الازدهار تميزت ببروز جيل جديد من المبدعين، مثل ستانلي كوبريك (S.Kubrick) (**البرتقال الميكانيكي**، 1971؛ **باري لوندون**، 1975؛ *Shining* ,1980) وأرتور بن (**بونّي وكلايد**، 1967) وفرانسيس فورد كوبولا (F.F.Coppola) (*Big Boy* ,1967) وجورج لوكاس (G.Lucas) (*THX 1138*، 1971) وألان ج.باكولا (A.J.Pakula) (*Klute* ,1971) وسيدني بولاك (S.Pollack) (**جيريميا جونسون**، 1972) ومايكل ريتشي (M.Ritchie) (**انتخبوا ميكي**، 1972) ومارتن سكورسيزي (M.Scorsese) (*Mean Streets* ,1973؛ **أليس لم تعد هنا**، 1975) وتيرنس مالك (T.Malick) (*Badlands* ,1974)، ولحق بهم آخرون، من خلال عقود مع شركتي أوريون وLadd Company، بينهم جون بايروم (J.Byrum) (*Heart Beat* ,1979) وسيدني لوميت (S.Lumet) (**أمير نيويورك**، 1981) ولورنس كاسدان (L.Kasdan) (**حمّى الجسد**،1981). كما استحوذت على عقد طويل الأمد مع كلينت استوود (C.Eastwood). عام 1989، اندمجت وورنر بروس مع مجموعة لاتصال «تايم» (Time). عام 1996، ابتلعت الشركة الجديدة مجموعة تيد تورنر، التي حملت معها قائمة مهمّة من النشاطات، أبرزها شبكات التلفزة الجديدة (من ضمنها CNN) وشركة الإنتاج

نيو لاين (New Line)، التي كانت متخصصة بالسينما قليلة التكلفة واسعة الانتشار، وهي التي حققت، نجاحاً عالمياً كاسحاً مع ثلاثية **ملك الخواتم** لبيتر جاكسون P.Jackson (2001-2003). ولم تلبث شركة «تايم - وورنر» أن اندمجت بدورها مع AOL، إحدى شركات الأنترنت العملاقة، غير أن المجموعة الجديدة سرعان ما قلّصت نشاطاتها واضطرت إلى التنازل عن بعض فروعها (الأسطوانات والكتب)، كي تتفرّغ للنشاط السمعي البصري والإنتاج السينمائي. وقد جاءت بعض النجاحات الدولية مثل **البوكيمون** (*Pokémon*) و**شارلي ومصنع الشوكولا** لتيم بورتون (T.Burton)، والنجاح الأكبر الذي تمثّل في سلسلة **هاري بوتر** (عام 2001 وما تلاه)، لتعزز الأوضاع المالية للمجموعة، وتكرّس الدور الذي لمّا تزل تلعبه في ميدان السينما.

يونيڤرسال (Universal):

تأسست «شركة يونيڤرسال لصناعة السينما» (Universal Film Manufacturing Company) في الثامن من حزيران/ يونيو عام 1912 من خلال اندماج شركتي إنتاج هما: «الشركة المستقلة للسينما» (Independant Motion Picture Company) لصاحبها كارل ليمّل (C.Laemmle)، و«شركة نيويورك للسينما» (New York Motion Picture Company) وكان يملكها فرِد بالشوفر (F.Balshofer). في البداية، كرّست الشركة نشاطها لإنتاج الأفلام القصيرة والسلاسل الفيلمية (Serial). وفي عام 1915، افتتحت استديوهات «يونيڤرسال سيتي»، وانخرطت في صناعة الفيلم الطويل. وسرعان ما التحق بها لون شيني (L.Chaney) وهارّي كيري (H.Carey)، وكان قدومهما سبباً في النجاح المبكر الذي حققته الشركة في نوعين سينمائيين طغيا على مجمل تاريخها: الفانتازيا والويسترن. في الفترة 1915-1925، وظّفت الشركة عدداً من السينمائيين، بينهم تود براونينغ (T.Browning) وهربرت برينون (H.Brenon) وإيريك ڤون شترويم (E.Von Stroheim) وجون فورد وألان دوان (A.Dwan) وروبّيرت جوليان (R.Julian) وموريس تورنور (M.Tourneur). ومنذ عام 1919 حتى 1923، ضمنت لنفسها خدمات إيرڤن ثالبرغ (I.Thalberg)، الملقب بـ «الفتى المذهل» (wonder boy)، ومن أهم ما أنتج لها: **جنون النساء** (*Foolish Wives, 1922*، شترويم) و**أحدب نوتردام** (*The Hunchback of Notre-Dame*، ويليس وورسلي 1923, W.Worsley). عشية ولادة الفيلم الناطق، نالت الشركة أول جائزة أوسكار عن **كل شيء هادئ على الجبهة الغربية** (*All Quiet on the Western Front*، ليويس مايلستون 1930, L.Milestone). ومع **دراكولا** (تود

برونينغ، 1931) أطلقت أول سلسلة طويلة من أفلام الرعب، أتبعتها لاحقاً بسلاسل **فرانكنشتاين** و**الرجل المخفي** و**المومياء** و**الرجل الذئب**.

عام 1936، انسحب كارل ليمّل إثر اتهامه من المساهمين بمحاباة أقاربه في التوظيف. وبحلّتها الجديدة، انطلقت اليونيڤرسال بالطبل والزمر مع *Three Smart Girls* (هنري كوستر، 1936). في عام 1941، عزّزت موقعها مع إطلاق سلسلة «**الأحمقان**»، التي لعب بطولتها أبّوت وكوستيلّو (Abbott&Castello)(١). وهكذا، دخلت الشركة عصرها الذهبي، وبدأت في إنتاج مكثّف للأفلام الملوّنة مع **ألف ليلة وليلة** (*Arabian Nights*، جون رولينز 1943, J.Rawlins)، ولعبت بطولته ماريا مونتيز التي ستنجح في أدوار غرائبية عدّة قبل أن تحل محلها إيڤون دوكارلو.

بالتوازي مع هذه الإنتاجات المترفة، التي أفادت من خدمات فريق بديع من مصممي الديكور ومديري التصوير، أسهمت اليونيڤرسال، ومنذ 1944، في فورة الفيلم الأسود، ومن أبرز إنتاجاتها في هذا الميدان: *Phantom Lady* (روبرت سيودماك، 1944)، **القتلة** (سيودماك، 1946)، *Brute Force* (جول داسّان، 1947)، **المدينة العارية** (*The Naked City*، داسّان 1948,).

في تشرين الثاني / نوڤمبر 1946، اندمجت اليونيڤرسال مع شركة «International Pictures» وتخلّت عن إنتاج أفلام «السلسلة باء». هذا فيما عاش الويسترن نهضة جديدة مع بروز الشريكين جيمس ستيوارت / أنطوني مان (*Winchester73* ,1950؛ *Bend of the River* ,1952؛ *The Far Country* ,1955). كما شهدت الكوميديا «الشعبية» رواجاً كبيراً، وذلك بفضل سلسلتي **فرانسيس** (دونالد أوكونور D.O'Connor) و**ما وبا كيتل** (Ma and Pa Kettle) (ميرجوري مان وبيرسي كيلبرايد). وفي عام 1953، التحق الممثّل السابق روس هنتر بالشركة بصفة منتج، وأشرف فيها على إنتاج العديد من الأعمال الميلودرامية المتنوعة، التي استلهمت في جزء منها الأفلام القديمة التي أدارها جون ستاهل

---

(١) هامش سابق.

(J.Stahl)، مثل **الوسواس الرائع** (*Magnificent Obsession*, 1954) و**صور من الحياة** (*Imitation of Life*) وغيرهما. وعبر هذه السلسلة المدهشة من الأعمال تألّق المخرج دوغلاس سيرك بمهاراته البصرية والدرامية، وفيها تجلّت العناصر الأسلوبية لليونيڤرسال في أبدع صورها.

بالتوازي، انفتحت الشركة على جيل جديد من الممثلين، مثل توني كورتِز وجولي أدامز وجِف شاندلر وغيرهم. وتحت عباءتها التقت دوريس دي مع روك هدسون للمرة الأولى في **أحاديث الوسادة** (*Pillow Talk*، مايكل غوردون ,1959)، فيلم جلب الشهرة للكوميديا البورجوازية التي ستعرف مذ ذاك نجاحاً دائماً. وفي ذلك العام، انتقلت ملكية اليونيڤرسال إلى شركة M.C.A (Music Corporation of America) التي ستفرض، بدءاً من عام 1963، سياسة تقشفية وتوجّه نشاطها تدريجياً نحو التلفاز. ومنذ ذلك الوقت، خفّضت الشركة إنتاجها السنوي إلى ما يقارب 15 فيلماً. لكنها أطلقت، عام 1970، صرعة أفلام الكوارث، مع **المطار** (*Airport*) لجورج سيتون. ولم تلبث، بعدها بثلاث سنوات، أن استقبلت في صفوفها جورج لوكاس (*American Graffiti*). وقد أنتجت آخر أفلام هيتشكوك، قبل أن تسجل نجاحاً مذهلاً مع فيلمي **الاحتيال**[١] (*Sting*، جورج روي هيل، 1973) و**أسنان البحر** (*Jaws*، ستيڤن سبيلبرغ ,1975). وعلى مدى السبعينيات والثمانينيات ارتبط اسمها مع أفلام معروفة مثل: *Smokey and the Bandit* (هال نيدهام، 1977)، *The Blues Brothers* (جون لينديس *J.Landis*, 1980)، *E.T* (سبيلبرغ، 1982). ولا تزال إلى يومنا هذا تُعَدُّ شركة الإنتاج الأمريكية الأكثر حظوة، وذلك عبر تحقيقها الكثير من النجاحات على مدى الثمانينيات والتسعينيات. زد على ذلك أنها قامت بمبادرة ناجحة من خلال تسويق الزيارات السياحية لاستديوهاتها، وافتتاح مدينة للملاهي حول هذا الموضوع، وذلك عام 1990 في أورلانو/ فلوريدا. وفي هذا العام بالذات، استحوذت شركة ماتسوشيتا اليابانية (Matsushita Electrical Industrial) على الـ M.C.A، ومن ضمنها اليونيڤرسال. غير أن ماتسوشيتا

---

(١) مع بول نيومان وروبرت ردفورد، وهو الفيلم الذي حصد عدداً من الجوائز منها سبع جوائز أوسكار.

عادت، عام 1995، لتبيع 80% من أسهم الـ MCA-Universal إلى سيغرام (Seagram)، الشركة الكندية العملاقة في ميدان النبيذ والمشروبات الكحولية. لكن هذه الأخيرة، وفي إثر استحواذها على شركة بوليغرام، لم تلبث أن واجهت صعوبات مالية قادت، عام 2000، إلى التخلي عن المجموعة لصالح شركة ڤيڤاندي (Vivendi) الفرنسية (سابقاً الشركة العامة للمياه)، التي غدت واحدة من أكبر التجمّعات العالمية في القطاع السمعي البصري وما يسمّى الصناعات الثقافية (السينما، التلفاز، الطباعة والنشر، الموسيقا، الإنترنت).

الصناعة السينمائية

القطاعات الاقتصادية:

المنتِج:

المنتج هو مقاول يبادر إلى إنجاز فيلم معيّن، ويتحمل مسؤولية وأعباء ذلك، ضمن نطاق شركة، باتت نشاطاتها ترتبط أكثر فأكثر بالصناعات السمعية البصرية وصناعة الاتصال أو غيرهما من الصناعات الثقافية. ولتحقيق ذلك، يعمد إلى جمع الإمكانات المالية والفنية والتقنية، وهذه تشمل عادة: رؤوس الأموال الذاتية أو الخاصة، القروض البنكية، السلف التي يقدمها متعهدو التوزيع والاستثمار المستقبليين (الشراء المسبَق من جانب الموزعين، الأقنية التلفزيونية، شركات الڤيديو)، الكتّاب والمخرجون، الفنيون، الممثلون، المعدات... إلخ

المعروف أن كلمة «منتج» قد حلّت محل كلمة وكيل النشر (Éditeur) التي كانت تُستخدم في بدايات السينما. وقد اتخذت دلالات متنوعة تبعاً للعصور والبلدان والنظام الاقتصادي المعولَم. وفي هذا الصدد، يجدر التمييز، خاصة في النظام الهوليوودي التقليدي، بين المنتِج (Producteur) – الشركة المنتجة - الذي يقدّم التمويل ويحصّل الإسهامات المالية، وبين ما يسمّى البروديوسر «Producer» وهو المسؤول عن وحدة إنتاجية من الوحدات العاملة ضمن الاستديو، أو عن مشروع معيّن يُكلَّف بإنجازه ليس إلا. وعليه، كان لا بد من التمييز، ضمن شركة لويز (Loew’s)، وكانت إدارتها المالية والتجارية في نيويورك، بين المركز الإنتاجي الواقع في هوليوود تحت إدارة لويس ماير، أي

شركة ميترو غولوين ماير (MGM) بحد ذاتها، وبين عدد من المسؤولين عن وحدات إنتاجية متخصصة بهذا القدر أو ذاك، تعمل ضمن الاستديو تحت إمرة ماير، كانت أسماؤهم تظهر في جينيريك الأفلام، مثل ميرڤين لوروي، هاري رابف أو لورنس ڤينغارتن وفيما بعد أرثر فريد.

وفي فرنسا ومعظم الدول الأوروبية، نتحدث اليوم عن المنتج المفوَّض، الذي يستثمر الاعتمادات ويتكفل بإنجاز الفيلم بالشكل الأمثل؛ وهو من يملك قانونياً حقوق الفيلم ونسخته السالبة، ويحتفظ بالمسؤولية القانونية والاقتصادية والمالية. كما يكون مخوّلاً، على وجه الخصوص، بتوقيع العقود مع المؤلفين أو مع الموزعين والمستثمرين. وعندما تتجاوز التكلفة حداً معيناً تلجأ شركات الإنتاج إلى منتج منفّذ، تقتصر مسؤوليته على صنع الفيلم فقط، وليس له أي حق من حقوق ملكية النسخة السالبة. أما مدير الإنتاج فهو الذي يتدبر أمور التصوير بصفته إدارياً متخصصاً، وذلك أياً كان حجم الميزانية وشكل النظام المتّبع.

التوزيع:

يقوم دور شركات التوزيع على تنظيم نشر الأفلام التي تملك حقوقها، على كامل الأراضي المكلَّفة بتغطيتها. هذه الشركات هي التي تمثّل أصحاب الحقوق أمام الصالات التي تستثمر أفلامهم، وتتركّز وظيفتها بصورة أساسية على تأجير الأفلام وإيصال العائدات إلى المنتجين بعد اقتطاع أجورها وأجور المستثمرين.

يشتري الموزع حقوق الأفلام، وفي بعض الأحيان يشتريها مسبقاً قبل بدء التصوير، بهدف ضمان امتلاكه حصرية هذه الحقوق، وذلك ضمن منطقة جغرافية محددة ومدة زمنية معينة. وبدوره، يتخلى لصالات السينما عن حق الاستثمار بصفة مؤقتة. وتقع على عاتقه مسؤولية التسويق والترويج وطبع النسخ وعملية توزيعها.

وضمن قطاع الفيلم السينمائي، لم تكن مهنة الموزّع، أي مؤجّر الأفلام، موجودة إلا بعد فترة 1906-1908. قبل ذلك، كانت الأفلام تُباع بشريطها الحامل وحقوقها معاً. ولا ريب في أن غزو السوق الأمريكية الواسعة، بمعنى ضرورة انتقال تجارة السينما إلى نوع من اللامركزية في مواجهة المنافسة الشديدة، قد قاد إلى تأسيس العديد من المستودعات المتخصصة (الـ«Exchanges»)، عمدت إلى تأجير الأفلام بدلاً من بيعها. في الفترة نفسها قرّر شارل باتيه، الذي كان يهيمن على السوق، فرض مبدأ التأجير على زبائنه، هادفاً إلى زيادة أرباحه إلى أقصى الحدود، ورفع مستوى التحكم في استثمار إنتاجاته. هذا الإجراء، الذي جرى فرضه هنا لأسباب استراتيجية، وفي أماكن أخرى بسبب الظروف السائدة، كان يمثّل مرحلة مهمّة في سيرورة تحديث هذا القطاع.

ثمة معنى آخر لكلمة التوزيع، يخص مجمل «قائمة الفنانين»، أي توزيع الأدوار بين الممثلين. وقد بطل هذا الاستخدام إذ يجري اليوم تداول كلمة «casting» الإنجليزية دون مشكلة.

الفيلم متعدد اللغات (Versions multiples):

في زمن السينما الصامتة، كان من السهل الاستعانة بممثلين من جنسيات مختلفة، كل بلغته، بحيث كان يكفي ترجمة لوحات الفيلم المكتوبة إلى لغة دولة معينة، للحصول على نسخة من الفيلم المراد تسويقه في تلك الدولة. لكن قدوم السينما الناطقة، مع نهاية العشرينات، والنجاح الذي شهدته هذه السينما في الولايات المتحدة، في إثر عرض الفيلم الغنائي **مغني الجاز**، عام 1927، قاد منتجي هوليوود نحو البحث عن حلول تسمح لهم بالحفاظ على أسواقهم الأجنبية، والأوروبية منها على وجه الخصوص.

الحل العملي قام على استخدام ممثلين لا يظهرون على الشاشة، يتلفظون بالحوار باللغة المطلوبة في أثناء التصوير. وهي الطريقة التي لجأ إليها ألفريد هيتشكوك، عند تصويره فيلم **ابتزاز** (*Blackmail*, 1929)، مع الممثلة أنّي أوندرا، وهي بولونية الأصل كانت تتكلم بلكنة أجنبية واضحة. تلك كانت التجربة الأولى لما بات يُعرَف بأسلوب **«الصوت المسجَّل»** (*Playback*)، وهي طريقة دوبلاج بدائية سرعان ما جرى التخلّي عنها. غير أن الاستديوهات (في هوليوود ولندن وبرلين وباريس) اتخذت قراراً بتصوير السيناريو نفسه، لقطة فلقطة، ضمن الديكور عينه، لكن مع فِرق عمل من جنسيات مختلفة (مخرجون وممثلون وأحياناً بعض التقنيين). كان ذلك يجري مع أفلام ترفيهية متقنة الصنع لاقت نجاحاً كبيراً، مثل تلك التي كانت تُصوَّر بلغتين أو ثلاث، في استديوهات الـ UFA في برلين، مع ليليان هيرڤي (L.Harvey)، الممثلة التي كانت تتقن عدة لغات وتواجه شريكاً مختلفاً مع كل لغة.

والمعروف أن شركة بارامونت استأجرت، في الفترة 1930-1932، استديوهات سان موريس في باريس، صوّرت فيها ما يقارب 30 فيلماً طويلاً، والعديد من الأعمال القصيرة المنوّعة، بلغات مختلفة، وصلت أحياناً إلى سبع أو ثمان

لغات، بل حتى أربع عشرة لغة. فيما بعد، سمح التطور التقني باستعمال الدوبلاج، وجرت محاولاته الأولى في ألمانيا، مع نهاية عام 1929 (انظر **الدوبلاج**). وقد عمّ استخدامه بدءاً من عام 1932، ما أدى إلى إيقاف التصوير بالنسخ متعددة اللغات، الأكثر كلفة. مع ذلك، استمرّت شركة UFA في إنتاج هذا النوع، خاصة بالألمانية والفرنسية، حتى 1935.

استعاد الإنتاج التلفزيوني العمل بمبدأ اللغات المتعددة، في البرامج الجماهيرية التي يجري تصويرها في المواقع الفريدة والشهيرة، مثل **حصن بويار** (*Fort Boyard*) على قناة «أنتين» 2 الفرنسية، الذي كان يصوَّر في حصن تاريخي، جرى تجهيزه على شكل موقع تصوير حديث (مع عشرين كاميرا). وقد أُنجز منه، منذ عام 1990، 1300 حلقة، جرى تسجيلها بـ 21 لغة، وأُذيعَت في 27 دولة في مختلف أرجاء العالم، وكان لكل دولة لاعبوها ومذيعوها وفريقها التلفزيوني. واليوم، توفّر التقانة الرقمية سهولة نشر وتوزيع الأعمال السينمائية بلغات متعددة، سواء عن طريق البث التلفزيوني أو أقراص الـ DVD.

الاستثمار:

الاستثمار السينماتوغرافي هو أحد الفروع الثلاثة التي يتشكل منها قطاع السينما، إلى جانب الإنتاج والتوزيع. وقد وُجدت، ولا تزال، أشكال متعددة من الاستثمار السينمائي: صالة السينما (ذات النشاط الدائم أم الفصلي أم العرَضي)، وسينما المعارض أو الأعياد الموسمية، والسينما الجائلة («الدورة المتنقلة»)، والمجمّع متعدد الصالات (عدة صالات عرض في بناء واحد)، أو أيضاً المجمّع، أو المجمّع الضخم، الذي انتشر في فرنسا منذ 1993.

وما نعتبره تقليدياً لحظة ولادة السينما، العرض الأول للأخوين سكلادانوفسكي في وينترغارتين في برلين، أو عرض الأخوين لوميير في الصالون الهندي في الغران كافيه، هي في واقع الأمر لحظة إعلان ولادة الاستثمار، أي ولادة السوق السينمائية. منذ ذلك الحين، يؤدي المستثمرون الوظيفة نفسها: تأمين التواصل الأول بين الفيلم والمستهلك، ويشكلون المرحلة الأولى في تنامي الواردات التي تغذي مجمل القطاع.

والمستثمر هو الشخص الفعلي أو الاعتباري الذي يستثمر صالة عرض سينمائية.

برمجة العروض:

البرمجة هي الفعالية التي تقوم على إقرار برامج عروض صالة السينما، وأساساً من الأفلام الطويلة. وتُمارس من خلال التفاوض بين المستثمِر والموزّع، والهدف هو الحصول على أفضل الأفلام في أفضل توقيت، والتوقيت الأمثل اليوم لعرض الفيلم يتركّز في الأسابيع الأولى لإطلاقه. في فرنسا، كان المستثمرون يبرمجون عروضهم بأنفسهم، على الرغم من أن البعض منهم، على مستوى المناطق، كانوا يتوافقون فيما بينهم ويتفاوضون بشكل جماعي. وأدّت ظاهرة التمركز (التي جاءت متأخرة مقارنة بدول أخرى) وتزايد المجمّعات متعددة الصالات، في السبعينيات، إلى ظهور سلطة جديدة هي سلطة المبرمِج، الذي يتمكن، في العديد من الحالات، من فرض آرائه على الموزع، صاحب حقوق الفيلم ونسَخِه.

يمكن للمستثمر أن يتولّى بنفسه عملية البرمجة، التي تجري عن طريق التفاوض مع الموزعين، وقد يتولاها **المبرمِج**. ومجموعة الصالات التي يتولاها المبرمج تُسمّى عادة **شبكة البرمجة**، سواء أكانت ضمن تكتل وطني للبرمجة أم تكتل مناطقي أم في إطار توافق على المستوى المحلي.

وشبكات البرمجة قائمة في فرنسا منذ وقت بعيد. غير أن معظم المستثمرين كانوا، حتى الخمسينات، ينجزون برمجة صالاتهم بأنفسهم، ولم يكن لتلك الشبكات أثر حاسم في اقتصاد الفيلم.

وللحد من تراجع معدل ارتياد الصالات، ومواجهة تكتّلات الموزعين (خاصة الأمريكيين منهم) والحفاظ على التوازن المالي للصالات المجدَّدة، سعى المستثمر إلى احتكار الأفلام الناجحة: إن المبرمج الذي يتولى برمجة

عدة صالات يكون بالطبع في وضع تفاوضي أفضل من المستثمر المنفرد. وهذا ما دفع العديد من المستثمرين إلى تعهيد برمجة صالاتهم إلى إحدى شبكات البرمجة في مقابل مبالغ معينة. اليوم، نجد أن كل الصالات الحديثة تقريباً تتكفل ببرمجتها واحدة من التكتلات الوطنية الأربعة: غومون (Gaumon)، UGC Diffusion، باتيه (Pathé) والمستقلون. وغدت شبكات البرمجة عاملاً من العوامل الرئيسة المؤثرة في اقتصاديات السينما.

برنامج العرض:

في بدايات السينما كان العرض السينماتوغرافي يتمثّل التقاليد المسرحية أو مسرح المنوعات (الميوزيك هول): كان هنالك برنامج يبين عناوين الأفلام التي يُزمَع تقديمها أثناء الحفلة، مرتّبة وفق تسلسل عرضها، وكانت كلها أفلاماً قصيرة جداً.

أما الحفلة التقليدية فكانت تتضمن ما يسمّى «القسم الأول»، ويضم فيلماً قصيراً أو أكثر إلى جانب الجريدة الإخبارية والشريط الإعلاني للفيلم القادم. تأتي بعدها الاستراحة، ويجري في أثنائها عرض الإعلانات، قبل أن يبدأ أخيراً عرض الفيلم الطويل، وغالباً ما كان الجمهور الشعبي يطلق عليه اسم «الفيلم الكبير». وفي باريس، اعتمدت الصالات طريقة «العرض المستمر»، مع تكرار العرض كل ساعتين، وقاد ذلك على الأغلب إلى ما نراه اليوم من اقتصار الحفل على الفيلم الطويل وبعض الإعلانات.

كان موزع الفيلم الطويل هو من يزوّد الصالة أحياناً بفيلم قصير أو أكثر، بما أنّها **مكمّلة البرنامج**. أما الشريط الإعلاني للفيلم القادم فكان يتكفّل به موزّع هذا الفيلم. في حين تمدّ الشبكات المختصّة الصالات بالأفلام الإعلانية.

عام 2009، بلغ عدد الأفلام الطويلة قيد الاستثمار في فرنسا 5250 فيلماً، بينها 2209 أفلام فرنسية.

وتصل كل سنة دفعة من الأفلام الجديدة لتستبدل دفعة الأفلام التي انتهت فترة استثمارها. ففي عام 2009، جرى إصدار 632 رخصة استثمار لأفلام طويلة: منها 315 لأفلام فرنسية، و317 لأفلام أجنبية. وتقرَّر منع 44 فيلماً للقاصرين ممن هم دون الثالثة عشرة، و11 للقاصرين دون السادسة عشرة. ولم يجرِ تصنيف أي فيلم ضمن الصنف X، أي الممنوع لمن هم دون الثامنة عشرة، مع العلم أن عدد الأفلام من هذا النوع بلغ 26 فيلماً عام 1990، و87 عام 1986.

المجمّع السينمائي (Complexe):

المقصود بالمجمّع السينمائي أو المجمّع متعدد الصالات، هو تجمّع عدد من صالات السينما في كتلة معمارية واحدة. وقد ظهر هذا النوع في منتصف الستينيات، بداية من خلال تقسيم الصالات الضخمة، التي كانت قائمة آنذاك، في إطار عمليات الصيانة والتجديد (كانساس سيتي، 1963، وباريس مع نهاية 1967)، قبل أن يُعتَمد هذا التصميم في المشاريع الجديدة.

وبوساطة هذا الأنموذج صار المستثمر يمتلك، في المكان نفسه، عدة صالات بسعات متفاوتة، ما سمح له باستثمار طيف واسع من العروض. ويوفّر هذا النمط الاستثماري إمكانية زيادة معدّل الارتياد، وفي الوقت نفسه تخفيض كلَف الاستثمار. وهكذا، شهدنا منذ الثمانينيات، تحويل الغالبية العظمى من الصالات الكبيرة إلى مجمّعات يضم كل منها ثلاث أو أربع صالات، مع قدرات استيعابية تراوحت عموماً بين 100 و500-400 مقعد. وبعد فترة زمنية، شهدت نوعاً من المبالغة في تقليل حجم الصالات، توجّه المستثمرون نحو اعتماد تعديلات جديدة عليها، تركّزت في تحسين وسائل الراحة المخصّصة للمشاهدين وتزويد الصالات بتجهيزات تقنية عالية الأداء، توفّر، على سبيل المثال، العرض على شاشة ضخمة والصوت المجسّم (دولبي ستيريو ومن ثم الصوت الرقمي)، ومؤخراً السينما الرقمية التي بدأت في بعض الصالات.

ومع نهاية الثمانينيات، ظهرت مجمّعات تحوي عدداً كبيراً من الصالات، وصل في بعض الأحيان إلى عشرين صالة، غالباً ضمن الأسواق التجارية في مراكز المدن (مجمع الهال في باريس) أو في ضواحي المدن الضخمة، تحت اسم المجمّعات أو الميغا مجمّعات. وقد أثبت هذا الأنموذج نجاعته في فرنسا، في السنوات الأخيرة، حيث أسهم في الحفاظ على معدّل ارتياد الصالات، رغم منافسة الـ DVD والسينما المنزلية.

معدّل الارتياد:

يُعَدُّ قياس معدل الارتياد، أي عدد المشاهدين الذين يرتادون صالات السينما، أحد المؤشرات الأساسية لعافية الصناعة السينمائية. في الولايات المتحدة، يُعتمَد قياس العائدات الإجمالية، أما في فرنسا، وفي الغالبية العظمى من الدول، فيُؤخَذ في الحسبان عدد البطاقات المبيعة في صناديق صالات السينما. ويُعَدُّ تطور عدد الحضور في الصالات، من سنة إلى أخرى، البارومتر الأمثل الذي يقيس درجة جاذبية السينما، حتى وإن كان كل مستهلك يشاهد وسطياً عدداً أكبر بكثير من الأفلام عبر شاشة التلفاز، وعبر الحوامل التقنية الجديدة التي تؤمّن انتشار تلك الأفلام.

بُعيد الحرب العالمية الثانية، حطّم معدل الارتياد كل الأرقام القياسية في أوروبا. ومثال فرنسا له دلالته في هذا الشأن. لقد جرى إحصاء أكثر من 400 مليون بطاقة دخول عامي 1947 و 1948. وبرغم التحولات الكبيرة المرتبطة بمدى جاذبية الأفلام الموزّعة بصورة إجمالية، وبالظروف المعيشية، فقد حافظ معدل الارتياد إجمالاً على مستواه حتى 1957. ولا ريب في أن انتشار أجهزة التلفاز، وتطور سلوكات التسلية، ومنافسة نشاطات اللهو والاستجمام الأخرى، وإغلاق العديد من الصالات (سينمات الأحياء وصالات الريف) كل ذلك أدى إلى هبوط حاد في معدل الارتياد، ليستقر عند 170 مليوناً طوال السبعينيات. وبعد قفزة إلى 200 مليون عام 1982، عانت الصالات من أزمة جديدة، وانخفضت معدلات الارتياد بصورة دراماتيكية حتى عام 1992 (116 مليوناً). بعدها، لوحظ ارتفاع في سنوات العقد الأول من الألفية الجديدة وصل ذروته مع 200 مليون عام 2009. وتعود المتغيرات الأساسية إلى مسألة العرْض في سوق الفيلم (مع هبوط ملموس لإجمالي إنتاج الأفلام الفرنسية منذ الثمانينيات)، وإلى تحديث وتجهيز صالات السينما بالشكل المناسب، وتطبيق نواظم تمنح الامتياز لعرض الفيلم في صالات السينما، قبل استثماره عبر الحوامل الأخرى. ومنذ عام 1945،

تخضع معدلات الارتياد في الدول الأخرى، بصورة عامة، إلى العوامل عينها، وتشهد تغيرات ملموسة في الغالب.

الفعاليات التقنية:

نقصد **بالفعاليات التقنية** مجموعة الصناعيين والممولين الذين يسهمون بطريقة أو بأخرى في تصنيع الفيلم أو البرنامج السمعي البصري عموماً (سواء في مرحلة التصوير أم ما بعد التصوير). وينتمي هؤلاء إلى قطاعات متعددة، فمنهم المصنّعون (آلات ومعدّات التصوير والإضاءة والمعامل وتلك المستخدمة في عمليات ما بعد الإنتاج الخاصة بالصوت والصورة)، وأصحاب المعامل (الطبع والتحميض وعمليات ما بعد التصوير والمؤثرات الخاصة والخدع)، وأصحاب قاعات الاستماع والتسجيل (إنتاج الصوت وعمليات ما بعد التصوير الخاصة به)، ومعدات المونتاج (عمليات ما بعد التصوير الخاصة بالصوت والصورة)، وصالات المشاهدة، ومؤجرو المعدّات (للتصوير وما بعده)، ومزودو الخدمات السمعية البصرية (التصوير وما بعده، ڤيديو ورقمي).

وتشمل الفعاليات التقنية (في فرنسا) ما يربو عن 200 منشأة تشغّل أكثر من 10000 موظف، ويبلغ إجمالي حجم أعمالها مليار يورو. وأغلب هذه المنشآت ينضوي في الاتحاد الحرفي المسمّى FICAM (اتحاد الصناعات السمعية البصرية والوسائط المتعددة [الملتيميديا])(١). ومنذ 2009، أُعفيت منشآت هذا القطاع من الموافقات الخاصة بممارسة المهنة، التي كان يمنحها «المركز الوطني للسينماتوغرافيا CNC».

---

(١) Fédération des industries de l’audiovisuel et du multimedia.

مهرجانات السينما:

ثمة العديد من المفاهيم المجازية التي تشملها هذه التسمية، لكن المفهوم الأساسي منها يتركز على نوع من التظاهرات المفتوحة أمام الجمهور، التي تقدم أفلاماً لم تُعرض سابقاً (على الأقل في البلد المعني)، ويكون بعض تلك التظاهرات مخصصاً في المقام الأول لأرباب المهنة. وهو، في الوقت نفسه، عيدٌ يلقى في معظم الحالات تغطيةً إعلامية وافية، ونشاطٌ ترويجي للسينما، ومنافسة فيما بين الأفلام المنتَقاة، وسوق يجري في رحابها التفاوض على بيع وشراء حقوق توزيع وعرض الأعمال المطروحة. بعض المهرجانات، وهي المهرجانات الأكثر أهمية، لا تقبل سوى الأفلام التي لم يسبق عرضها، وترافقها سوق ضخمة للفيلم (في أوروبا: مهرجان كان وبرلين والبندقية). وهنالك مهرجانات أخرى، تنَظَّم بالطريقة بنفسها، تختص بالفيلم القصير (مهرجان مدينة كليرمونفيران في فرنسا) أو للفيلم التسجيلي (سينما الواقع في باريس ومارسيليا)، أو لنوع محدد من الأفلام. بعضها يناضل لدعم سينماتوغرافيا تعاني من صعوبة العرض والتوزيع، سواء كانت أوروبية أم أفريقية أم أمريكية لاتينية، أو لتشجيع سينماها الوطنية بالذات (مهرجان السينما الأفريقية في أوغادوغو FESPACO). بعض منها، وهو قليل، يهتم بالثقافة السينمائية، وبالسينما بوصفها هواية (السينيفيليا)، بعيداً عن أي هدف تنافسي أو تجاري (مهرجان لاروشيل)، فيما تركز أخرى على تنظيم لقاءات بين محترفي المهنة، أو منتديات بحثية (حول تاريخ السينما بوجه خاص). عادة، تُموَّل المهرجانات من الأموال العامة، وقد تزايد عددها بالتالي منذ السبعينيات، خاصة في دول أوروبا الغربية. وقد راهنت العديد من المدن والمراكز السياحية على تنظيم مهرجانات سينمائية، بقصد الاستفادة من الدعاية الإعلامية التي ترافقها، أو بلوغ شهرة أوسع، وأسهمت بذلك في التقليل من شأنها. بالمقابل، اختفت مهرجانات كان لها دور مهمّ،

بسبب نقص التمويل أو لأسباب سياسية، مثل مهرجان تور ومهرجان ليل، أو أخرى كانت تنَظَّم في بعض الدول الاشتراكية أو في العالم الإسلامي. وعلى نقيض ذلك، ثمة مهرجانات عالية المستوى مثل مهرجان لوكارنو (الذي تأسس عام 1946) لا يزال يحافظ على حيوية متجددة.

أول تظاهرة على قدر من الجدّية جرت في ميلانو، عام 1910، بمشاركة شركات إيكليبس وإيكلير ولوكس الفرنسية، وبيوسكوب الألمانية، وڤيتاغراف الأمريكية، وشركات سينيس وإيتالا وكوميريو وأمبروزيو الإيطالية. لكن أول مهرجان سينمائي، بالمعنى المعاصر للكلمة، وُلد في البندقية عام 1932. عام 1950، حاولت جمعية الـ FIAPF (الاتحاد الدولي لجمعيات منتجي الأفلام)، وهي جمعية تأسست في الفترة 1933-1934 وأعُيدت هيكلتها عام 1948، إعداد نظام للمهرجانات و«اعترفت» ببعض منها. من أضخم تظاهرات الفن السابع الدولية نجد: مهرجان البندقية (وقد توقف في الفترة 1975-78)؛ ومهرجان كان (وكانت الحكومة الفرنسية قد قررت إقامته عام 1939 لكنها تأخرت بسبب الحرب، وانتظم انعقاده بدءاً من عام 1946، على الرغم من توقفه عامي 1948 و1950)؛ ومهرجان برلين (تأسس عام 1951 تحت اسم الـ Film Festspiel)؛ مهرجان سان سيباستيان (منذ 1954)؛ كارلوڤيڤاري[١] (وقد نُظِّم بداية عام 1946 في ماريانسكي لازني ثم في غوتوالدوف، قبل أن ينتقل إلى كارلوڤيڤاري عام 1950، وظل لفترة طويلة ينَظَّم بالتناوب مع مهرجان موسكو، الذي تأسس عام 1959).

---

(١) Karlovy Vary مدينة ومنتجع صحي تقع غربي جمهورية التشيك.

مراكز الإنتاج

بوليوود (Bollywood)[١]:

هذه الكلمة هي حاصل جمع حرف الباء من كلمة «بومبي» (Bombay) [٢]، التي باتت اليوم تسمّى مومبي (Mombai)، مع كلمة «هوليوود». وهي كلمة كان لها بالأصل معنى سلبي إلى حد ما، وقد باتت مثل البطاقة الدلالية (الايتيكيت) التي تدلل على الأفلام الشعبية، المصنوعة في استديوهات منطقة ماهاراشترا في الهند، التي يجري إنتاجها بلغة هي خليط من الهندية والأوردو. ولئن كانت بوليوود قبل كل شيء سينما مناطقية، لا تقل حيوية عن سينمات الجنوب، أي توليوود وكوليوود[٣]، إلا أن ذلك لم يمنع من أن تغدو الواجهة الرسمية للإنتاج الهندي. وتعتمد أفلام بوليوود، في الواقع، لغة مبسّطة في حواراتها، إلى جانب أنماط واضحة من الترميزات البصرية والسردية سهلة الإدراك، تسمح بتصديرها إلى خارج المناطق الناطقة بالهندية. ولا بد من الإشارة إلى أمر فريد من نوعه، وهو أن السينما هنا هي التي أسهمت في تطوير ونشر لغة بعينها، هي اللغة الهندية، فكانت بمنزلة الحامل لحلم إيجاد لغة وطنية مشتركة، في بلد تتعدد فيه اللغات في المقاطعة الواحدة. أفلام مومبي هي في معظمها أفلام روائية حالمة، تعيد باستمرار إحياء حبكات سردية ونماذج نمطية بدائية ثابتة إلى حد ما، وريثة ثقافة كلاسيكية (المسرح الشعبي **ياترا** *yatra*،

---

(١) انظر «**موسوعة سينما البلدان**» فصل **الهند**.

(٢) المدينة المعروفة على الشاطئ الغربي لشبه الجزيرة الهندية.

(٣) توليوود تدلل على الصناعة السينمائية في حيدر أباد، وكوليوود على تلك القائمة في شنّاي أو مدراس سابقاً.

والمسرح الفارسي *parsi*). لكن حضور الشخصيات التقليدية لا يمنع هذه السينما من استخدام عناصر معاصرة إن لم نقل غريبة. إنها صناعة لها باع طويل في الاستنساخ، تكدّ في البحث، سواء في التاريخ الطويل للأدب الوطني أو السينما الوطنية، أم في النجاحات السينمائية العالمية، الأمريكية منها في أغلب الأوقات. ويمتاز الفيلم الشعبي الهندي بأنه يمزج ما بين الأنواع، ذلك أن فيلم الحركة (الأكشن) و/ أو الحرب لا بد أن يكون له جانب رومانسي، غالباً ما يكتسي ملامح كوميدية أو فانتازية. إن المزية الأساسية لفيلم من أفلام **الماسالا** *masala* (إشارة إلى اسم خلْطة من التوابل)، على سبيل المثال، تعتمد على وجود مجموعة أفلام ضمن الفيلم الواحد. من جهة ثانية، تتصف بوليوود باستخدامها المشهد الموسيقي، باستعراضاته الراقصة والمغنَّاة بطريقة التسجيل المسبَق (البلاي باك)، التي تتخلل النسيج الروائي. بعض السينمائيين يجعلون المَشاهد المغنّاة تبدو وكأنها ذروة الحدث، مع أنها تكون أحياناً، وليس على الدوام، بعيدة كل البعد عن الحكاية. إنها أجزاء تشكل وحدة قائمة بذاتها، قادرة وحدها أن تصنع نجاح الفيلم، إذ يتم توزيع موسيقا الفيلم أحياناً قبل ظهوره بعدة أشهر، وهكذا يتم التعارف بين الفيلم والجمهور عبر هذه المقاطع قبل كل شيء، سواء على المستوى البصري (نتحدث هنا عن كيفية «التحويل إلى صور»، أو picturization)، أم على المستوى الموسيقي كذلك، آخذين في الحسبان مدى شهرة المغني، وجودة كلمات الأغاني وموسيقاها.

إن ضخامة كم الإنتاج، الذي يصل إلى نحو 300 فيلم سنوياً، لا تحجب مع ذلك حقيقة الهيمنة التي يمارسها بعض النجوم المشاهير، سواء كانوا أمام أم خلف الكاميرا: معظمهم منخرط في ميدان صناعة الفيلم منذ عدة أجيال (باتشان Bachchan، كابور Kapoor، شوبرا Chopra، مُخيرجي Mukherjee)، أسر في عالم السينما تشكّل سلالات حاكمة بكل معنى الكلمة، إن لم نقل أوليغارشية[١] متسلّطة، تحكم عالم السينما، لكنها دائمة الحضور كذلك في عالم الأزياء والإعلان (هريتيخ روشان، إيشواريا راي) أو في التلفاز (سلمان خان، شاهروخ خان، كاران جوهار). ولعل هذا التمحور حول بضع شخصيات بارزة قد عزّز من الاكتفاء الذاتي لتلك السينما، التي تهب نفسها على أنها سينما فريدة قائمة بذاتها. وتخلق

(١) Oligarchie، حكم الأقلية، أو الحكومة التي تهيمن عليها قلة نافذة همها الوحيد هو الاستغلال.

بوليوود عالماً فريداً من نوعه، لا هو بالمرآة التي تعكس صورة الهند، ولا هو مجرد فضاء من الرؤى والتخيلات الفانتازية. تضع الأفلام أمام المشاهد عالماً هجيناً، تختلط فيه الثقافة بالتراث والمعاصَرة؛ فالحضور الدائم لمشاهد الطقوس والشعائر الدينية (**المهندي**[١] mehndi، الخطوبة، الزواج، تحريق الأموات... إلخ)، والميل نحو التقاليد المتوارثَة والمصونة بعناية، كل ذلك لا يقف حائلاً دون المطاردات بسيارات السباق الفخمة، أو ارتداء التنانير القصيرة (الميني جوب)، ولا مشاهد الرقص في المراتع الليلية. هذا إلى جانب استخدام أسلوبية سينمائية بالغة الخصوصية، تميل للقَطْعات المتناوبة[٢] بلقطات مقرّبة، أسلوبية تغلب عليها السردية الخطية والتركيز على مظهر الممثل. وهذا الممثل هو لبّ الفيلم، فهو ينخرط في دوائر متنوعة (الأسرة، القرية، المجتمع، الطائفة، الديانة) تصنع العقدة الدرامية للفيلم. ومن ثمّ نرى سينما بومبي تهتم بكيفية جعل الشخصيات تدور في فلك هذه العقدة، أكثر من اهتمامها بإيجاد الحل المثالي لحبكة الفيلم وقد بلغت ذروتها. بوليوود تهوى الأحداث المفاجئة، والإثارة المستمرة، إنها باختصار تهوى متعة الحكاية بما هي حكاية.

وفي استطاعتنا كذلك فهم «الظاهرة البوليوودية» من خلال نجاح الأفلام خارج حدود الهند، سواء في أوساط جمهور غريب يمتلك «القيم» عينها (أفريقيا والشرق الأوسط) أم جمهور المهاجرين. ويمكن أن نلمس أهمية جمهور المهاجرين الهنود، المنتثرين في أصقاع العالم، عبر الظهور المفاجئ والملحوظ لشخصية **الهندي غير المقيم** (Non Resident Indian أو NRI) في الأفلام الروائية الحديثة، كأنه التجسيد الحي لوظيفة أنموذجية نمطية، كما في فيلم *Swades: We, the People* (أشوتوش غواريكر *A.Gowariker* ,2004)، بطولة شاهروخ خان، وقبله *Dilwale Dulhania Le Jayenge* (أديتيا شوبرا A.Chopra ,1995)، مع كاجول

---

(١) الحنّاء حين تستعمل لرسم زخارف فوق الجلد (الأيدي خاصة)، تتخذ معاني تقليدية ودينية. وهومكافئ للوشم لكنه سريع الزوال

(٢) champ/contre champ، وهي المشاهد التي تتألف من لقطات متبادلة بين شخصيتين، متجاورتين أم متقابلتين، والمثال الأبسط لها عندما يجري الحديث بين شخصيتين متقابلتين، حيث نرى الأول حين يتحدث ومن ثم الآخر عندما يجيب، وهكذا... (انظر **النحو السينمائي**).

وشاهروخ خان. وعلى صعيد آخر، جاء التطور السريع لسينما الرسوم المتحركة الهندية مبشراً بانفتاح صناعة السينما على هذه التقنيات الجديدة. أفلام التحريك الهندية الأولى جاءت وفق نموذج الأفلام الشعبية، وقد أخرجها ودبلجها مشاهير الصناعة السينمائية، وهي تشكل تالياً جزءاً لا يتجزأ من السينما البوليوودية.

ثمة فكرة مسبقة تقول إن الإنتاج البوليوودي يتمثل في سينما نمطية رديئة ورومانسية، لكن بوليوود هي صناعة تذهب أبعد من ذلك بكثير؛ وقد حفل تاريخها الطويل بأسلوبية أصيلة بكل معنى الكلمة، ترافقت بتجديدات سردية وابتكارات جمالية. زد على ذلك أن موضوعاتها، ونخص منها الزواج بالإكراه، والتوترات ذات الخلفية الدينية بين الاسلام والهندوسية، وشخصية المهاجر وحنينه إلى بلده الأصلي، جعلتها تغزو قلوب جمهور شعبي واسع في الشرق الأوسط وشمالي أفريقيا وأفريقيا السوداء، جمهور رأى نفسه في تلك الحكايات، ناهيك عن أن الرقابة، التي تمنع منعاً باتاً، كل أشكال المظاهر الجنسية، سهلت توزيع هذه الأفلام في دول إسلامية أخرى.

صحيح أن سينما بومبي بدأت في وقت مبكر جداً، في الثلاثينيات، مع عصر الاستديوهات على النمط الأمريكي، غير أن السينما الهندية لم تبلغ عصرها الذهبي الفني، الذي شكّل منبع إشعاعها، إلا في الأربعينيات، وفي الخمسينيات على وجه الخصوص، بالتزامن مع ازدهار نظام النجومية، من نجوم ونجمات الغناء المسجَّل، وبروز ظاهرة المخرج المنتج (مثل محبوب خان) والممثل المخرج والمنتج (أمثال راج كابور وغورو دوت G.Dutt، وكذلك بيمال راي B.Ray). ولا بأس من الإشارة إلى أن الناقد البنغالي الشهير شيدانادا داس غوبتا، وكان صديقاً للمخرج المعروف ساتياجيت راي، قد استخدم تعبيراً جميلاً لتعريف تلك السينما، حين نعتها بـ «سينما الهند كلها» (All India Film)، وهو تعبير يوجز تطلّع سينما بومبي الهندية لأن تكون مرآة الهند، مرآة تعكس صورة أمّة بكامل مكوناتها، يملؤها الأمل بأن ترى لنفسها صورة أفضل مما هي عليه الآن. وما نطلق عليه اليوم اسم بوليوود، بعد أن كان بالأمس يُسمّى «هوليوود **ماسالا**[١]»، يشكل استمرارية لذلك.

---

(١) بهارات أو توابل هوليوود، هوليوود المبهّرة أو هوليوود بالبهارات الهندية.

الشينيشيتا، مدينة السينما (CINECITTÀ):

اندرجت ولادة استديوهات الشينيشيتا ضمن رغبة الدولة آنذاك في امتلاك بنى تحتية تقنية عالية المستوى. فبعد تزويدها بتجهيزات السينما الناطقة عام 1930، تعرّضت استديوهات شركة الـ Cines القديمة للحريق عام 1935. عندها، اتُّخذ القرار باستبدالها بمنشآت حديثة، تُبنى في إحدى ضواحي روما، على نمط الاستديوهات الهوليوودية. وقد أُمِر بالإسراع بتشييدها بحيث افتتح موسوليني «مدينة السينما» في نيسان/أبريل 1737: كان الدوتشي يعدًّها واحداً من أهم الأمثلة على النهضة التي تشهدها إيطاليا على يد النظام الفاشي. صمّم المباني المهندس المعماري جينو بيروزوتي (G.Peresutti)، وكانت على درجة عالية من الفخامة: عشرة بلاتوهات بمساحة كلية تبلغ 48000 متر مربع، بينها البلاتو رقم 5 الذي سيصوّر فيه فيلليني القسم الأكبر من تحفِه الرائعة. وفي عامها الأول، شهدت المدينة تصوير 20 فيلماً، ولم يلبث هذا الرقم أن قفز إلى 55 عام 1940. وإلى جانب البلاتوهات، تضم الشينيشيتا الأبنية الإدارية، وحوضاً ضخماً لتصوير المشاهد المائية، والعديد من الورشات الخاصة ببناء الديكورات وخياطة الملابس، إضافة إلى مخابر التظهير والنسْخ وصالات التسجيل الصوتي. باختصار، مجموعة متكاملة تمكّن السينمائي من الوصول إليها حاملاً السيناريو المكتوب ليخرج منها حاملاً نسخة جاهزة للعرض. ومنذ فيلم **شيبيوني الأفريقي** (*Scipione l'africano*، كارميني غالوني *C.Gallone* ,1937)، غدت الشينيشيتا المكان المفضّل لإنجاز الأفلام التاريخية ذات الديكورات الضخمة. بعد الحرب، وبعد أن استُخدمت مخيَّماً للمهجّرين، جرى توسيع الاستديوهات (16 بلاتو) وتحديثها. وبسبب انخفاض تكاليف الإنتاج، تزاحم الأمريكيون للعمل فيها: فيها جرى تصوير عدد من الإنتاجات الضخمة مثل *Quo vadis?* (ميرڤين لوروي، 1951)، **عطيل** (أورسون ويلز، 1952)، **هيلين**

طروادة (روبرت وايز، 1955)، **حرب وسلام** (كينغ ڤيدور، 1956)، *Ben Hur* (ويليام ويلر، 1959)، **كليوباترا** (جوزيف مانكييفيتش، 1962).

وتوالت أفلام التاريخ الغابر (أو ما سمّي أفلام الرداء الإغريقي)(١) وأفلام الويسترن تحت سماء روما: في الشينيشيتا أنجز ڤيتوريو كوتافاڤي وريكاردو فريدا وسيرجيو ليوني أكثر أفلامهم شهرة. كان ثمة أرض جرداء واسعة – غزت المشاريع العقارية اليوم قسماً منها - وفّرت إمكان بناء أعظم الديكورات: نذكر بينها ما رأيناه في أفلام مثل **اسم الوردة** (1986) لجان جاك أنّو، **الإمبراطور الأخير** (1987) لبيرناردو بيرتولوتشي، **مغامرات البارون مونشهاوزن** (1988) لتيري جيليام، **العرّاب** 3 (1989) لفرانسيس فورد كوبولا، **رحلة الكابتن فراكاس** (1990) لإيتوري سكولا، **عصابات نيويورك** (2002) لمارتين سكورسيزي، **آلام المسيح** (2004) لميل جيبسون، *Ocean's Twelve* (2005) لستيڤن سودربيرغ، (*Habemus Papam*, 2011) لنانّي موريتّي. وإلى جانب فيلليني الذي أنجز فيها خصوصاً **ساتيريكون، روما، أماركورد، كازانوڤا، تمرين أوركسترا، مدينة النساء، وأبحرت السفينة**، مرّ على الاستديوهات كل المخرجين الإيطاليين والعديد جداً من المخرجين الأجانب. واليوم، تستقبل المنشآت أيضاً إنتاجات التلفزة، مثل المسلسل الأمريكي البريطاني **روما** (2007) أو المسلسل الفرنسي *Kamelotte* (السلسلة 6، 2009). في المجمل، وصل عدد الأفلام التي جرى تصويرها في الشينيشيتا إلى عدة آلاف منذ بدء نشاطها قبل ما يربو على 70 عاماً.

---

(١) انظر **أفلام الرداء الإغريقي.**

المؤسسة الوطنية الكندية للسينما (Office National du Film ،ONF) المجلس الوطني للسينما (National Film Board، NFB):

وهي هيكلية لإنتاج ونشر الأفلام، أسّستها الحكومة الكندية عام 1939.

في وقت مبكر جداً، برز اهتمام السلطة السياسية الفيدرالية في كندا بتشجيع سينما تحمل الهوية الوطنية، سواء لجهة تمتين اللحمة بين عناصر جمهور متنوع الأعراق (الناطقون بالإنجليزية والناطقون بالفرنسية والمهاجرون الجدد المنتشرون فوق مساحات جغرافية شاسعة) أم لغرض الحفاظ على حضور سينما وطنية فوق شاشات البلاد، التي لطالما ظلت مفتوحة، ومن دون حدود، أمام الإنتاجات القادمة من الولايات المتحدة أو من بريطانيا.

ومنذ الحرب العالمية الأولى، توجهت الحكومة إلى مكتب فيدرالي (مكتب المَعارض والإعلانات Exhibit and Publicity Bureau، الذي تحوّل عام 1923 إلى المكتب الحكومي الكندي للسينما Canadian Government Motion Picture Bureau أو CGMPB) وكلّفته بإنتاج أفلام وثائقية وقصيرة لغاية الدعاية. ومع نهاية 1937، نبّه ڤنسنت ماسّي، مفوّض الحكومة الكندية في لندن، إلى قلّة الإنتاج الموجَّه للسوق الناطقة بالإنجليزية، واقترح على حكومة ماكينزي كينغ دعوة جون غريزون (J.Grierson)، مؤسّس المدرسة الوثائقية الإنجليزية والناشط الرئيس فيها، وهي المدرسة التي ازدهرت آنذاك في أحضان ما كان يُعرَف في بريطانيا بالـ GPO Film Unit [١](وحدة السينما ضمن المؤسسة العامة للبريد).

---

(١) GPOFU (General Post Office Film Unit)، وهو قسم في مؤسسة البريد في المملكة المتحدة اختص بتمويل الأفلام الوثائقية، وقد استقبل العديد من السينمائيين الوثائقيين اللامعين من دول عدة. انظر فصل **الفيلم الوثائقي**، وكذلك **«موسوعة سينما البلدان»**، فصلي **كندا وبريطانيا العظمى**.

وصل غريزون إلى كندا في شهر أيار/ مايو من عام 1938، وبعد وصوله ببضعة أسابيع قدّم تقريراً أوصى بتأسيس مؤسسة للسينما الكندية، يديرها مفوّض خاص. في أيار/ مايو 1939، اعتمدت حكومة كينغ قانوناً وطنياً حول السينما (National Film Act) أقرّ تأسيس المؤسسة الوطنية للسينما. وفي تشرين الأول/ أكتوبر 1939، وفي إثر إعلان الحرب، وافق غريزون على تسلّم منصب مفوّض الحكومة لشؤون السينماتوغرافيا، المنصب الذي كان هو بالذات من حدّد مهامّه. وتحت ضغط الأحداث (الحرب المشتعلة في أوروبا، والحاجة الملحّة إلى إنتاج مواد إعلامية ودعائية)، سارع غريزون إلى تشكيل فريق عمل (روس مكلين R.McLean، ستيوارت ليغ S.Legg، قبل أن ينضم إليه، عام 1941، كل من ريمون سبوتيسوود R.Spottiswoode ويوريس إيڤانس J.Ivens الذي استمر يعمل فيه لعام كامل، ونورمان ماكلارين N.McLaren الذي ارتبطت مسيرته السينمائية بمشغل سينما التحريك التابع للمؤسسة)، واستيعاب تجهيزات المكتب الحكومي الكندي للسينما والفنيين العاملين فيه وتشغيلهم بطاقتهم القصوى.

أثناء فترة الحرب، كان إنتاج المؤسسة غزيراً بشكل لافت. بداية مع سلسلة **إلى الأمام يا كندا**/ *Canada Carries On*، التي أبدعها ستيوارت ليغ (بدءاً من عام 1940)، تلتها سلسلة *World in Action* (بين 1941 و 1946). وفي عام 1943، أسس ماكلارين قسم التحريك في المؤسسة، بعد أن جنّد فريقاً من الشبان من مختلف أرجاء كندا وتولّى تأهيلهم (جورج ديونينغ G.Dinning، جيم ماكّيه J.McKay، رونيه جودوان R.Jodoin، جان بول لادوسور J-P.Ladouceur، غرانت مونرو G.Munro). وكان هذا القسم ينجز العمليات التي تحتاجها الأفلام الوثائقية (الخرائط والمخططات)، إلى جانب إنتاج الأفلام التي تبرِز القيم الثقافية الكندية، وذلك عبر السلاسل الموازية مثل **أغنيات شعبية** (1943) و**تعالوا نغنّ معاً** (*Let's All Sing Together*, 1944).

مع عودة السلام، برزت معالم الأزمة. تعرّضت بعض الأفلام التي أُنتِجت بمبادرة من غريزون للانتقاد من جانب السلطة السياسية، التي اتهمت المؤسسة الوطنية للسينما بتغليب المواقف الشخصية في ميدان العلاقات الدولية. وتطوّر الأمر إلى اتهام غريزون، عام 1945، بتوظيف بعض الشيوعيين.

ومع نهاية هذا العام، قدّم غريزون استقالته. حلّ محله بالإنابة روس ماكلارين، قبل أن يُعَيَّن مفوّضاً رسمياً عام 1947. كانت حملة الملاحقة الماكارثية تسمّم الأجواء في تلك الأيام. أدار روس ماكلارين المؤسسة وسط وشايات البعض وأطماع الآخرين، واستقال في نهاية عام 1949، بعد أن رفض فصل ثلاثين موظفاً بحجة أنهم «يمثّلون خطراً على أمن الدولة». خلَفه أرتور إيرڤين، الذي استطاع إقرار قانون جديد حول السينما يتضمن نقل مقر المؤسسة الوطنية إلى مونتريال، بهدف حمايتها من تدخّلات السلطات السياسية الواضحة والمباشرة. ترك إيرڤين منصبه عام 1953، وتناوب على هذا المنصب، على التوالي، كل من ألبرت ترومان (1953) وغي روبيرج (1957) وهيوغ ماكفيرسون (1966)، ثم سيدني نيومان (1970) وأندريه لامي (1975).

استقرّت المؤسسة فعلياً في مونتريال ربيع 1956، وشكّل ذلك فرصة لنهوض نشاطاتها من جديد، وتنوّع إنتاجاتها، مع تشجيع كبير للإنتاجات «الفرنسية». وشهدت نهاية الخمسينيات توجّهاً لافتاً نحو البحث في عوالم السينما المباشرة، هذا البحث الذي ابتدأت عوالمه تتوضح من خلال تأسيس ما سمّي «القسم باء» الذي نشط فيه كل من توم ديلي (T.Daly) وولف كونيغ (W.Koenig) ورومان كرواتور (R.Kroitor). وجاءت السلسلة التلفزيونية بعنوان **العين الخفيّة** *Candid Eye* لتفتح الباب أمام نظرة جديدة ومفعمة بالنشاط تجاه الواقع الكندي، وتوفّر، في الوقت نفسه، لعدد من الفنيين من أهالي كيبيك فرصة التأهيل واكتساب الخبرات. ومنهم ميشيل برو (M.Brault) وجورج دوفو (G.Dufaux). وبدءاً من عام 1958 تسلّم «فريق فرنسي» الراية من مؤسسي **العين الخفيّة**، ليرسي أسس المسيرة المتميزة التي ستطبع بطابعها صورة المؤسسة الوطنية للسينما على مدى خمسة عشر عاماً

(مع أفلام مثل **ذوو الأحذية الجليدية** *les Raquetteurs* لميشيل برو وجيل غرو، عام 1958، و**حطّابو المانوان** *les Bûcherons de la Manouane* لأرتور لاموت *A.Lamothe* عام 1962,) .

عام 1963، أنتجت المؤسسة فيلم **من أجل استمرارية العالم** *Pour la suite du monde*، أخرجه بيير بيرّو (P.Perrault) وميشيل برو، هذا الفيلم مهّد الطريق أمام بروز سينما أصيلة، لجأت إلى تقنيات السينما المباشرة وطوّعتها في خدمة أفلام تؤالف بين دقّة علم السلالات البشرية وفيض القريحة الشعرية. وهكذا تأثر الجيل الأول من الأفلام الطويلة الكيبيكية تأثراً عميقاً بأساليب مقاربة الواقع التي تعلمتها في حضن المؤسسة الوطنية، سواء أكانت المؤسسة أنتجت تلك الأفلام (**حياة ليوبولد زد السعيدة**[١] لجيل كارل 1956, G.Carle)، أم أنها أهّلت وحسْب صانعيها وصقلت رؤيتهم الأسلوبية ومهاراتهم الفنية (**بين البحر والمياه العذبة**[٢] لميشيل برو، 1967).

في الفترة 1967-1968، كانت المؤسسة قد راكمت كل المهارات التي اكتسبها فنيوها، ما أهّلها لإنتاج سلسلة **المجتمع الحديث** / *Challenge for Change*. وقد هدفت هذه السلسلة أولاً إلى مساعدة الكنديين في التعرّف إلى بلدهم (وهذا كان واحداً من المهام التي أنيطت بالمؤسسة الوطنية منذ زمن غريزون)، وثانياً إلى فتح الطريق أمام تبلور التعبير عن تيار اجتماعي وسياسي يرتبط بروح العصر. وهكذا، تمكّن بعض السينمائيين الشبان، ومن بينهم ليونار فوريست (L.Forest) وإيڤ ديون (Y.Dion) وموريس بولبوليان (M.Bulbulian)، من تحقيق سينما ملتزمة، بل ونضالية، ألهمت الإنتاجات الأكثر راديكالية التي أنجزتها، على هامش المؤسسة الوطنية للسينما، مجموعة ڤيديوغراف مونريال (Vidéographe de Montréal). وليس ببعيد عن هذا التوجه يمكننا أن نصنّف، ضمن إطار المؤسسة، السلسلتين **أوربانوز** (*Urbanose*، وتضمّنت خمسة عشر

---

(١) *La Vie heureuse de Léopold Z*.

(٢) *Entre la mer et l’eau douce*.

فيلماً قصيراً، بدءاً من عام 1974) و**أوربا** 2000 (*Urba 2000*، عشرة أفلام، بين الطويلة ومتوسطة الطول، أيضاً بدءاً من عام 1974)، وكلتاهما بإشراف مباشر من ميشيل رينييه، وكذلك مسلسل **بصفتهن نساء**(١): ستة أفلام طويلة أخرجتها «مجموعة من النساء من أجل النساء»، بين عامي 1973 و 1975، وهي السلسلة التي أبرزت موهبة عدد من المخرجات، نذكر منهن على وجه الخصوص كلاً من آن كلير بواربيه (A-C.Poirier) وميريّ دانسرو (M.Dansereau).

ومع نهاية السبعينيات، أخذت علائم الكلل تظهر بوضوح على نشاط المؤسسة. ولعل السبب في ذلك يعود إلى النموّ الحاد الذي شهدته السينما التجارية في كندا (كثرة الإنتاجات المشتركة وتسهيل تداول رؤوس الأموال الوطنية بكميات ضخمة)، إضافة إلى خيبة الأمل التي عانى منها أولئك الذين صنعوا نجاح الأفلام الملتزمة، في العقد الفائت. صحيح أن عجلة الإنتاج لم تتوقف في المؤسسة (إنتاج بالغ التنوع، من أفلام بيير بيرّو الطويلة وصولاً إلى أفلام التحريك التي أخرجها بيير إيبير P.Hébert)، غير أن هذه الأخيرة لم تعد تعطي الانطباع بالتجديد أو الرهان على إبداعات مبتكرة.

في آذار/ مارس 1982، وبناء على طلب الحكومة، نُشر تقرير أبلبوم-إيبير الذي طالب بتفكيك المؤسسة الوطنية للسينما، بحيث يُنقل الجزء الأعظم من أصولها إلى القطاع الخاص. وفي عام 1984، حدّد فرانسيس فوكس، وزير الاتصالات الكندي، معالم السياسة الرسمية المستقبلية في ميدان السينما والفيديو: عودة النشاطات الإنتاجية إلى المؤسسة الوطنية تدريجياً، خلال خمس سنوات، إلى القطاع الخاص، وحصر مهمة المؤسسة في مجالات الأبحاث والتأهيل.

عاشت المؤسسة بين عامي 1982 و 1984 أزمة شديدة لم تشهد مثيلاً لها منذ تأسيسها. استندت الحكومة الفيديرالية إلى بنود تقرير أبلبوم-إيبير، التي تنادي بنقل نشاطات المؤسسة الإنتاجية إلى القطاع الخاص الصناعي، وراحت تعدّ لتحويلها إلى قطاع بحثي وتأهيلي. غير أن المؤسسة، مدعومة بحملة إعلامية

---

(١) *En tant que femmes*.

نشطة، استطاعت الخروج من عنق الزجاجة، والمفارقة أن الفضل في ذلك يعود إلى فوز المحافظين في انتخابات أيلول/ سبتمبر 1984. وحلّ مارسيل ماس محل فرانسيس فوكس وزيراً للاتصالات، وتخلّى عن سياسة التفكيك التي اعتمدها سلفه.

تحت إدارة جوان بينفاذر، ومع نهاية الثمانينات، بدا كأن المؤسسة توسّع حقل نشاطاتها (ظاهرياً فقط، إذ إن زيادة الإنتاج ترافقت مع ازدياد اللجوء إلى التمويل الخاص، والاستعانة بأشخاص من خارج المؤسسة لمهام محددة). ومنذ ١٩٨٥، لم تتوان عن المشاركة في إنتاج أفلام لمخرجين من خارج ملاكها، مثل أندريه فورسييه (A.Forcier) في **تحت ضوء القمر**، وليا بوول (L.Pool)، وكلود فورنييه (C.Fournier)، بالإضافة إلى دوني أركان (D.Arcand) في **انحطاط الإمبراطورية الأمريكية** (*le Déclin de l'Empire américain*). كما أسهمت في إنتاج سلسلة من الأفلام التلفزيونية جرى استثمار بعضها في صالات السينما، مثل فيلم **أعراس من ورق** (*les Noces de papier*، ميشيل برو ,1990) وشجعت الإنتاج اللامركزي (في الأرياف الواقعة على ضفاف المحيط الأطلسي والأرياف السهلية). زد على ذلك، انخراطها في نشر نظام العرض على شاشة ضخمة، والمعروف بنظام «إيماكس Imax»(١). واحتفلت المؤسسة، عام 1989، بمرور خمسين عاماً على تأسيسها، من خلال تنظيم تظاهرة بعنوان «الوثائقي يترعرع» في مونتريال، وإنتاج بعض الأفلام التذكارية، بينها **خمسون عاماً** لجيل كارل (السعفة الذهبية للفيلم القصير في مهرجان كان 1989)، وكذلك عبر طباعة فهرست (كاتالوغ) في جزأين، وهو عبارة عن دليل موسوعي (ريبيرتوار) ضخم تناول كل الأفلام التي أنتجتها، منذ وصول غريزون إلى ضفاف نهر سان لوران(٢).

---

(١) أو آيماكس.

(٢) المقصود مقاطعة كيبيك وعاصمتها مونتريال على وجه الخصوص.

نوليوود (Nollywood):

كما بالنسبة لتسمية «بوليوود» في الهند، التي جاءت عبر الجمع بين الحرف الأول من كلمة بومباي مع كلمة (هـ) وليوود، نتحدث عن نوليوود (والحرف الأول هنا جاء من كلمة نيجيريا) التي تدلل على ذلك الإنتاج الغزير من الأفلام النوعية، شملت كل الأنواع السينمائية (من الأفلام الدينية وصولاً إلى البوليسية مع ممثلات مثيرات)، ويجري تصويرها بالڤيديو في نيجيريا، بنجومها من الرجال والنساء، وتُباع اليوم على أقراص DVD. وقد بدأت هذه الظاهرة في الثمانينيات، عبر أشرطة VHS. ويتركّز الإنتاج في مدينة لاغوس أكبر مدن نيجيريا اكتظاظاً بالسكان (يقارب عدد سكانها 12 مليون نسمة)، ويبلغ عدد الأفلام المُنتَجة سنوياً نحو 2000 فيلم، يجري تصويرها بسرعة فائقة، في أسبوع واحد، بميزانية متواضعة جداً، وأغلبها ينطق بالإنجليزية. (انظر فصل «**نيجيريا**» في **موسوعة سينما البلدان**).

هوليوود[١]:

هوليوود، عاصمة السينما، كانت قرية هندية اسمها كاهوينغا (Cahuenga)، اكتشفها الإسبانيون عام 1779، أي قبل اثني عشر عاماً من تشييد لوس أنجلس (Pueblo de Nuestra Senora la Reina de Los Angels)[٢]. بعد الاستيلاء على كاليفورنيا (1849)، طوّر الأمريكيون في تلك المنطقة كثيراً من الزراعات شبه الاستوائية. وظهر اسم هوليوود لأول مرة في سجلات المساحة عام 1886، للدلالة على مزرعة كان يملكها المدعو هيرڤي ويلكوكس (H.Wilcox)، تقع مكان شارع الغروب (Sunset Boulevard) الحالي. وفي السنوات الأخيرة من القرن التاسع عشر، تسارَع هناك افتتاح المحال التجارية والفنادق ومحلات بيع الصحف، واكتسبت هوليوود تسمية مدينة عام 1903؛ وبعد سبع سنوات أُتبِعَت إلى لوس أنجلس.

عام 1907، صوَّر فرنسيس بوغس (F.Boggs)، من شركة سيليغ بوليسكوب (Selig Polyscope)، المشاهد الخارجية لفيلم **الكونت دي مونت كريستو** (*The Count of Monte Cristo*) في كاليفورنيا. بعد سنتين عاد ليستقر في لوس أنجلس ويؤسس فيها استديو للسينما، أنجز فيه بالكامل الفيلم الكاليفورني الأول: *The Heart of a Race Tout*. كانت تلك المنطقة تمتاز بمناخها الاستثنائي، والتنوع الفريد لمناظرها، وهذا ما جذب انتباه صاحب الشركة ويليام سيليغ، فسارع إلى إنشاء استديو له في شارع إيدندال (Edendale، الآن شارع Glendale). وحذت حذوه على الفور نحو ست شركات أخرى، طامعة في الإفلات من ملاحقات شركة براءة اختراع السينما (Motion Pictures Patent

(١) هذه الفقرة نشرت في «**موسوعة سينما البلدان**» لكني رأيت من المفيد إضافتها إلى مرجعيات السينما أيضاً.

(٢) بالإسبانية، الاسم الذي أطلقه الإسبان على لوس أنجلس عند اكتشافها، ويعني مدينة مولاتنا ملكة الملائكة.

Company)[1]. عام 1911، أسّست شركة نستور فيلم (Nestor Film Co.) أول استديو هوليوودي في حانة بلونديو (Blondeau) القديمة، ودشنته بفيلم ويسترن: *The Law of the Range*. بعد عامين، في مخزن للحصاد في شارع ڤاين (Vine Street)، صوّر سيسيل ب. دوميل (Cecil B.De Mille) فيلم **زوج الهندية** (*The Squaw Man*)، الذي سيعتبره العديد من مؤرخي السينما، خطأً، بمنزلة الفيلم الهوليوودي الأول.

في السنوات العشر التالية تأسست في هوليوود استديوهات ڤيتاغراف (1911, *Vitagraph*)، (1912, *Universal*)، (1912, *Lubin*)، (1914, *Fox*)، (1915, *Triangle*)، (1916, *Famous Players Lasky*)، (1918, *Warne,*)، (1919, *Chaplin*) وأخيراً (1922, *Pickford-Fairbanks*). واستثارت السينما موجة عارمة من المضاربات العقارية، وتزايداً كبيراً في عدد السكان: 700 نسمة عام 1903، 7500 عام 1913، وحالياً 200000.

وبدلاً من أن يؤدي الانكماش الاقتصادي إلى كبح جماح هذه الانطلاقة، رأيناه يسرّعها. فبسبب البطالة، وثمن البطاقة البخس، تضاعف معدل ارتياد صالات السينما ما بين عامي 1927 و 1930، ما سبّب تدفقاً هائلاً لرؤوس الأموال، وتزايداً في سيطرة المصارف على الصناعة السينمائية. وعليه، هيمنت على السوق خمس شركات ضخمة (الميجورز «Majors»): Paramount، Fox، MGM، Warner Bros، RKO، جهدت في «ترشيد» أساليب الإنتاج، بحيث أحكمت هيمنتها على التوزيع حتى مشارف عام 1948.

ومع قدوم النازية، استقبلت هوليوود مخرجين مثل فريتز لانغ (F.Lang)، أوتو بريمينغر (O.Preminger)، روبرت سيودماك (R.Siodmak)، دوغلاس سيرك (D.Sirk) وبيلي وايلدر (B.Wilder)، أسهموا في تسريع نضوج السينما الأمريكية. وهكذا غدت هوليوود مرتعاً للتبادل الثقافي، مؤاتياً لنمو التعبير عن

---

(١) وتعرف أيضاً باسم «تروست إديسون»، تأسست عام 1908 وتضم شركات الإنتاج والتوزيع الضخمة القائمة آنذاك، بالإضافة إلى مورّدي الفيلم الخام، وسعت إلى إنهاء هيمنة الفيلم الأجنبي على الشاشات الأمريكية، وقوننت إنتاج وتوزيع الأفلام ومستوى جودتها.

المُثل الديموقراطية. واستقطبت الحرب كل الجهود، إذ انخرط ربع عدد العاملين في الحرب، وذهب ربع الإنتاج للبروباغاندا.

في أعقاب الحرب، تبدّت ملامح رؤية إصلاحية في السينما الأمريكية. حققت هوليوود عام 1946 أرباحاً لم يسبق لها مثيل، غير أن هذه الفورة كانت قصيرة الأمد. ظهرت بوادر الأزمة وانعكس تأثيرها على ثلاث جبهات: عام 1948، ظهر قانون محاربة الاحتكار ليرغم الشركات العملاقة (الميجورز) على التنازل عن صالاتها؛ في العام نفسه بدأت «حملات التطهير» ضد الشيوعيين، التي استمرت حتى 1952، وحطمت المسيرة الفنية لما يربو على 300 مخرج وممثل وكاتب سيناريو؛ أخيراً ظهر التلفاز، الذي كان قد أنشأ استديو تجريبياً له في هوليوود عام 1931، وتجذّر وجوده على الشاطئ الغربي بدءاً من عام 1949.

قاد تطور وسيلة التسلية الجديدة هذه، والتبدل النوعي للذائقة الجماهيرية، إلى هبوط حاد في نسب المشاهدة السينمائية. وعليه، تركّز الرهان بشكل أساسي على الأسواق الخارجية. غير أن أوروبا الخمسينيات كانت تسعى للحدّ من مدفوعاتها بالدولار. وللتعويض عن جمود عائداتها، أرسلت الشركات الهوليوودية فرق عمل للتصوير في إنجلترا وفرنسا وإيطاليا، وزادت من اعتماد «المشاهد الخارجية في الهواء الطلق» (ضماناً للمصداقية)، وراحت تنفتح على النزعة الطبيعية، أو تجعل شاشاتها «أكبر حجماً» (سينما سكوب) وأكثر «قرباً» (التجسيم) من شاشة التلفاز.

لكن هذه الجهود لم تفلح في محو آثار الأزمة، فأوقفت الشركات العمل بنظام العقود طويلة الأجل. فيما ترسّخ حضور المنتجين المستقلين (سام سبيغل S.Spiegel) والعديد من المخرجين المؤلفين أمثال بيلي وايلدر وجوزيف.ل. مانكييڤيتش (J.L.Mankiewicz) وجون هيوستون (J.Huston) وصمويل فولر (S.Fuller) وديلمر ديڤيس (D.Daves). في هذه الأثناء، عاد الإنتاج النيويوركي إلى الحياة ببطء، فيما تزايد التصوير خارج هوليوود (runaway production). وبعد الأزمة الجديدة التي سببتها الإنتاجات الضخمة (التي تمثلت في الإخفاق التام لفيلم مانكييڤيتش **كليوباترا**، عام 1963)، دخلت الشركات العملاقة في حالة

انهيار بلغت ذروتها عام 1971 (البطالة لـ 50% من الفنيين). وهكذا، تشظّى نظام الإنتاج التقليدي عبر حشد من العمليات. الميجورز، الواحدة تلو الأخرى (باستثناء Fox)، ابتلعتها تجمعات احتكارية ضخمة (دور النشر، شركات الأسطوانات، الشبكات الفندقية)، تجمّعات لم يكن الاستثمار السينمائي بالنسبة إليها يشكل سوى جزء لا يذكر من أرباحها. بات مديرو الأعمال، والمخرجون والمنتجون المستقلون يلعبون دوراً محفزاً، يحكمهم جيل جديد من المتسلطين القادمين من أوساط المال...

هجرت الشركات الضخمة هوليوود، لتغدو هذه الأخيرة مركزاً مهماً لصناعة الأسطوانات. «هوليوود»، بالنسبة للسينما، اسم عام وضبابي. لقد مثّلت بالأحرى فترة تاريخية اندثرت، إنها «ذهنية"»، أكثر من كونها حقيقة جغرافية. هذا الاسم يمثل أيضاً نوعاً من الميثولوجيا، اعتاشت بشكل كبير على الآداب (ف. سكوت فيتزجيرالد F.S.Fitzgerald، ناثانيل ويست N.West، هوراس ماكوي H.McCoy، غيڤين لامبيرت G.Lambert) وعلى الفن السابع بحد ذاته (**تعالوا نغنِّ تحت المطر**؛ **المسحورون** *The Bad and the Beautiful*؛ **ولادة نجمة** *A Star is Born*؛ **فرنسيس** *Frances*، إلخ.).

المؤسسات والأنظمة

أكاديمية فنون وعلوم السينما:

(Academy of Picture Arts and Sciences)

جمعية أمريكية تأسست عام 1927، وبلغ عدد أعضائها عام 1980 ما يزيد عن 3000 عضو، يشاركون بناء على دعوات خاصة (مخرجون، منتجون، مديرو تصوير، اختصاصيو ديكور، فنانو مونتاج، مؤلفون موسيقيون، كتاب سيناريو، إلخ.). وقد اشتُهِرَت كونها تمنح سنوياً جوائز **الأوسكار**، لكن إلى جانب ذلك تسهم هذه المؤسسة في وضع المواصفات القياسية لتقانات السينما. نخص بالذكر منها ما يُسمّى **منحنى الأكاديمية** (*Courbe Academy*)، الذي أُقِرَّ منذ عام 1940 استناداً إلى نتائج إحصاء أجري في عدد من صالات السينما الأمريكية، ولا يزال يُستخدَم دليلاً مرجعياً شبه متعارف عليه دولياً، يوصّف عروض الأفلام ذات المسار الصوتي الضوئي، واعتماداً عليه، يجري إعداد شريط الصوت الخاص بهذه الأفلام، في مرحلة الميكساج، وعند إعداد نسخة الصوت السالبة على وجه الخصوص، آخذين في الحسبان توافُق منحنى الاستجابة الصوتية (انظر التقنيات، **عرض الحزمة الترددية**) في الصالة مع **منحنى الأكاديمية**. وتمتلك الأكاديمية صالة عرض خاصة بها تحترم تماماً هذه المواصفات، بحيث باتت بمنزلة صالة مرجعية، نستطيع أيضاً تعريف **منحنى الأكاديمية** نسبة إلى منحنى الاستجابة الخاص بها.

الإيداع القانوني:

منذ ولادة السينما، جرى الحديث صراحة عن فكرة حفظ الأفلام، بوصفها عناصر من التراث الوطني. لكن لم يُشَرَّع الإيداع القانوني للأفلام في فرنسا إلا مع القانون الصادر في 20 حزيران/ يونيو 1943، الذي لم يدخل حيّز التنفيذ الفعلي إلا بعد صدور المرسوم المؤرخ في 23 أيار/ مايو 1977. وكحال الإيداعات القانونية الأخرى (الخاصة بالمطبوعات والأسطوانات والصور الفوتوغرافية)، تحدَّد مكان الإيداع في المكتبة الوطنية، إلى أن جاءت التعديلات المهمّة بالقانون الصادر في 20 حزيران/ يونيو 1992 والمرسوم الصادر في 31 كانون الأول / ديسمبر 1993. وقد دخل قانون الإرث الوطني حيز التنفيذ عام 2004، ووسّع قانون الأول من آب / أغسطس 2006 إلزامية الإيداع القانوني لتشمل خدمات التواصل العام على الشابكة (الإنترنت).

حددت النصوص التشريعية الجديدة الغايات الثقافية والتراثية للإيداع القانوني كما يلي: جمْع وحفظ مجمل الإيداعات القانونية، وإنشاء ونشر فهرست (كاتالوغ) وطني لها، وتأمين الوصول إلى الذاكرة الجمْعية عبر إعداد الوثائق لتكون في متناول الجميع.

وتمثَّل التجديد الأبرز للإجراءات الجديدة في التخفيف من حدّة مبدأ وحدة الإيداع القانوني. فقد أقر القانون توزيع الإيداعات القانونية على عدة جهات:

- المكتبة الوطنية في فرنسا: المطبوعات، الوثائق الصوتية والمرئية (الڤيديو)، البرمجيات، قواعد المعطيات والأنظمة الذكية؛
- المعهد الوطني للسمعي البصري: برامج الإذاعة والتلفزيون.
- المركز الوطني للسينما: الأفلام.

وقد جرى الحفاظ على وحدة النظام من خلال تأسيس المجلس العلمي للإيداع القانوني، يرأسه رئيس المكتبة الوطنية في فرنسا.

جرى تشديد الإجراءات الخاصة بالفيلم إلى درجة كبيرة. صار الإيداع القانوني الآن ملزِماً لكل الأفلام، أياً كان طولها، أو نوعها، بما في ذلك الأفلام الاعلانية، أو جنسيتها، طالما أنه جرى عرضها في فرنسا. الأمر الجديد بامتياز هنا هو إيداع الأفلام الأجنبية. وتقع على المنتج مهمة الإيداع بالنسبة للأفلام الفرنسية، وعلى الموزع بالنسبة للأفلام الأجنبية، وعلى الجهة الطالبة للأفلام الإعلانية أو أفلام الشركات. وازدادت حدة الإلزام فيما يخص طبيعة المواد المودَعة:

بالنسبة للفيلم الطويل، ينبغي إيداع إحدى الوسائط التي تسمح بنسخه، أو نسخة موجبة جديدة، بالإضافة إلى الفيلم الترويجي (البروموشن[(١)]) والمواد الإعلانية الأخرى الخاصة به (الأفيشات الكبيرة والصغيرة، الصور الإعلانية، الملف الدعائي الصحفي).

بالنسبة للأفلام القصيرة: نسخة موجبة ذات نوعية ممتازة.

وينبغي إيداع العمل في مدّة شهر من تاريخ عرضه الجماهيري الأول (ستة أشهر للفيلم القصير). وعدم التقيد بالإيداع القانوني يعرّض المسؤول لعقوبات جزائية جسيمة.

ويجري التعامل مع الودائع من جانب الأرشيفات الفرنسية للفيلم، في المركز الوطني للسينما.

---

(١) المقصود الكليب الإعلاني أو الترويجي للفيلم (Trailer) الذي يضم لقطات متفرقة منه وأهم ممثليه والعاملين فيه (وهو ما يسمى عندنا بـ «المناظر»).

حرب براءات الاختراع:

كانت السينما تسير خطواتها الأولى في الولايات المتحدة حين أعلن إديسون حرب براءات الاختراع، بعد أن تملّكه الغرور في إثر الشهرة التي اكتسبها كمخترع للسينما. راح قبل كل شيء يكيل التهم لمنافسه العنيد، ونقصد شركة أميريكان بيوغراف، بتقليد اختراعه، وكان ذلك عام 1897. كانت خطته بسيطة: هو يملك براءات اختراع جهاز العرض المسمّى الڤيتاسكوب، بقي أن يقدّم بصورة منهجية الشكاوى ضد كل من صنّع أو استخدم أجهزة مكافئة لجهازه. ولا شك في أن براءات الاختراع كثيراً ما تُقلَّد، شأنها في ذلك شأن الكثير من الأفلام بعد أن يجري عرضها، ثم إنه غالباً ما يحيط بعض الغموض العديد من الاكتشافات الجديدة. كان هنالك ما يربو عن عشر شركات صغيرة تصنع وتبيع هذا النوع من التجهيزات في الولايات المتحدة، وكلها خضعت للملاحقة القضائية من محاميّي إديسون. وقد ظلّت النزاعات، بينه وبين شركة بيوغراف على وجه الخصوص، أحدوثة الأوساط القضائية حتى عام 1907. ولئن تمكن إديسون من انتزاع الاعتراف بأبوّته لبعض المعدات، لكنه ظل بعيداً عن كسب كل المعارك التي بدأها، واضطر في نهاية الأمر إلى التصالح مع خصومه. وفي إثر ذلك، اقترح مستشارو الشركات الرئيسة الموجودة في السوق الأمريكية الشمالية، تشكيل هيكلية جديدة، أشبه بالكارتل، للتوفيق بين مصالحهم، لقّبها مُعادوها «اتحاد إديسون الاحتكاري» (Trust Edison).

التصنيف X:

لمدّة طويلة، ظلت الأفلام التي تُظهر عرْضاً للفعل الجنسي، حقيقياً كان أم مصطنعاً، تُصنَع وتُسوَّق خِفية، وذلك بسبب أشكال الرقابة المتعددة. غير أن تطور المفاهيم الأخلاقية في الستينات، ومن ثم السبعينات، أدّى إلى التخفيف من وطأة التشريعات الخاصة بذلك. وقد تسارع هذا التخفيف مثل كرة الثلج، بحيث قاد في الواقع إلى إلغاء شبه كامل لكل أنواع الرقابة في فرنسا مع بداية السبعينيات. وقاد فضول الجمهور أمام كل ما ظلّ مقموعاً لفترة طويلة من الزمن، إلى ازدهار الأفلام «البورنوغرافية» بحيث باتت تحتل، بدءاً من عام 1973 وعام 1974 على وجه الخصوص، جزءاً لا يُستَهان به من الشاشات.

وعليه، انتفض قسم من الرأي العام بعنف؛ كما عبّر العديد من ذوي المهنة أنفسهم عن خشيتهم من أن يؤدي عرض هذا النوع من الأفلام، بالتناوب مع الأفلام العادية، إلى إبعاد الجمهور المعتاد عن ارتياد الصالات دون رجعة. كل هذا، دفع إلى التصويت[1]، عام 1975، على قانون أرسى مفهوم فئة جديدة من الأفلام أسماها «فئة الأفلام البورنوغرافية أو تلك التي تحرّض على العنف»، وتسمّى عادة «فئة الأفلام X»، وحتى «الفئة X». (فعلياً كانت هذه الفئة تقتصر تقريباً على الأفلام البورنوغرافية؛ وعليه اختصر نص القانون فيما بعد التعبير الطويل «البورنوغرافية أو تلك التي تحرض على العنف» ليكتفي بتعبير «البورنوغرافية»). ويعود للوزير المسؤول عن شؤون السينما الإعلان عن تصنيف فيلم ما ضمن «الفئة X» وذلك بعد استشارة لجنة الرقابة.

نتائج التصنيف ضمن الفئة X: لا يُسمح بعرض الأفلام X إلا في صالات متخصصة، ويُمنع استخدام أي نوع من الدعاية الإعلانية لها.

---

(١) نذكّر بأن الحديث يدور هنا عن فرنسا.

والأهم أن لهذا التصنيف نتائج كبيرة على المستوى المالي.

من جهة، هنالك الرسْم الإضافي الذي يُستوفى عند عرض الفيلم «المصنَّف»، وبرغم أنه يزيد بمقدار 50% عن ذلك المفروض على الصالات غير المتخصصة، إلا أنه لا يعود بالضرورة بأي نوع من أنواع الدعم، لا على المنتج ولا على المستثمر. يُضاف إلى ذلك حرمان الأفلام والصالات من كل أشكال المساعدة النوعية التي يقدمها صندوق الدعم. (عندما يُعرَض الفيلم X في صالة غير متخصصة، يجري اقتطاع الرسم الإضافي الذي تستوفيه تلك الصالة، وذلك عند حساب حصتها من الدعم الذي تستحقّه بشكل طبيعي، ويطبّق هذا الاقتطاع لمدة قد تصل إلى 18 شهراً).

من جهة ثانية، نص القانون على عدد من الأحكام المالية أو الضرائبية:

- فرض «علاوة» إضافية لمعدل الضريبة على القيمة المضافة؛
- اقتطاع نسبة 20% من جزء الأرباح الخاضعة للضريبة، والناتج عن إنتاج أو توزيع أو عرض هذه الأفلام؛
- فرض ضريبة اتفاقية على استيراد الأفلام الأجنبية، وتُفرَض هذه الضريبة أيضاً على الأفلام الفرنسية التي لم تخضع للقواعد الناظمة للمهنة؛
- علاوة 50% (سبق ذكرها) على الضريبة الإضافية.
- الاستمرار، بالنسبة للصالات المتخصصة، في تقاضي رسم الطابع الذي جرى إلغاؤه للصالات غير المتخصصة.

لا شك في أن هذه التدابير أدّت إلى الحد من انتشار الأفلام البورنوغرافية. بات عرضها يقتصر على عدد قليل من الصالات، وغدا جمهورها هامشياً، حيث انخفض إلى أقل من 2%، بعد أن بلغ نسبة ١٥% عام 1975.

كما قادت الضريبة على الاستيراد إلى إيقاف الاستيراد بشكل كامل، ما شجّع على صناعة الأفلام البورنوغرافية محلياً وبميزانيات محدودة قدر المستطاع، بحيث تستطيع الربح برغم العوائق المالية ومعدل المشاهدة المتوسط. فقد بلغت التكلفة الوسطية للأفلام X الأربعة الطويلة، التي جرى إنتاجها عام 1986، ما قيمته 1/40 من متوسط تكلفة الأفلام العادية.

حقوق المؤلف:

حقوق المؤلفين في فرنسا يحكمها **قانون الملكية الفنية والأدبية.** هذا القانون يقرّ بأن مؤلف العمل الذهني يتمتع بحق الملكية على هذا العمل لأنه من إبداعه وحسب (أي من دون إجراءات، على عكس الحال في الولايات المتحدة، حيث إن إيداع نسخة «حقوق النسخ Copyright» هو بحكم الإيذان بإبداعه). وهذا الحق ينقسم إلى نوعين:

- حق **أخلاقي،** «دائم، غير قابل للتصرف وغير قابل للتقادم»، يورّث للذّرية، ويهدف إلى احترام «اسم وقيمة عمل» المؤلفين. وباسم هذا الحق، تأخر عرض فيلم *Carmen Jones*[١]، مثلاً، في فرنسا لمدة طويلة بسبب اعتراض ورثة مؤلفي النص الأوبرالي لأوبرا *Carmen*.

- حق **وراثي،** يمنح حصرية استثمار العمل للمؤلف ثم لورثته، إلى حين انتقال العمل إلى الملكية العامة (مبدئياً بعد انقضاء خمسين عاماً على وفاة آخر المؤلفين، دون احتساب سنوات الحرب).

ويوضّح القانون ما يلي: «يكتسب صفة مؤلّفي العمل السينمائي الشخص أو الأشخاص، بصفته أو بصفتهم الشخصية، الذين يصنعون الإبداع الفكري لهذا العمل. وإلى أن يُثبت ما يخالف ذلك، يُعدُّ بحكم المؤلفين المشاركين، بالنسبة لعمل سينمائي منجَز بالتشارك، كل من: المُخرِج، مؤلف السيناريو؛ مؤلف الاقتباس؛ مؤلف النصوص المنطوقة، مؤلف المقاطع الموسيقية، مع أو من دون كلام، التي يجري تأليفها خصيصاً لهذا العمل».

---

(١) للمخرج الأمريكي أوتو بريمنغر O.Preminger (1954)، رؤية معاصرة لأوبرا بيزيه «كارمن»، مع نص أوبرالي جديد وممثلين أمريكيين من أصول أفريقية.

الرقابة:

المعنى المتعارَف عليه لهذه الكلمة، فيما يخص سينما البلدان المسمّاة ديموقراطية، يغطّي غالباً عملية تفَحُّص العمل السينمائي المُنجَز قبل استثماره. يقوم بهذه العملية طاقم من الأشخاص، تجمعهم لجنة خاصة، تعمل باسم الدولة أو المهنة، بقصد إقرار السماح أو عدم السماح بعرضه للجمهور، كاملاً أم مُجتَزأً. ويبرّر المشرّعون هذا الاجراء، الذي يحدّ من حرية التعبير، بضرورة حماية فئات معينة من الأهالي. هذا يعني أنهم يرون في الرقابة على السينما شكلاً من أشكال التحصين الذاتي للمجتمع، يُعتقَد أنه يتولد عبر التحسُّب، الذي لا يخلو أحياناً من المبالغة، من المنعكسات الضارّة لعرض بعض الأفلام، على الفرد أو على النظام الاجتماعي.

قد يترتب على الفعل الرقابي محذوران خطران: الابتعاد عن الغرض المأمول، ويتأتّى عبر الرغبة في حماية مصالح متعددة لمنظومة اجتماعية لا متجانسة من خلال إجراء وحيد؛ ثم، وهو الأهم، التجاوزات التي قد تنجم عن ذلك، ويزيد من احتمال حدوثها الصعوبة الفائقة في تحديد معايير دقيقة، وهي تجاوزات قد تقود في النهاية إلى حماية مصالح خاصة على حساب المصلحة العامة، ولا تغيب الدوافع السياسية أحياناً عن ذلك.

للرقابة الرسمية المنظّمة مؤيدون يعدّونها شراً لابد منه، في حين يرى أعداؤها اللدودون أن حرية التعبير لا تتجزأ ولا استثناء لذلك.

غير أن الرقابة الرسمية، التي تُطبَّق في المراحل اللاحقة من العمل، ليست الشكل الوحيد للرقابة: يمكن للرقابة أن تتدخل في أي مرحلة من مراحل العمل، من مرحلة كتابة السيناريو وصولاً إلى لحظة العرض الجماهيري. وعليه، قد نصادف رقابة مسبقة تقوم على رفض التمويل (رقابة اقتصادية)؛ كذلك، وفي البلدان التي تسهم فيها شركات التلفزة في إنتاج الأفلام، تزداد حدة الرقابة الذاتية

بهدف توفير الفرصة لعرض تلك الأفلام على الشاشة الصغيرة. وقد تُطبّق أيضاً «الرقابة اللاحقة» ضمن إطار جغرافي محدود، لدواع أمنية (تدخلات الشرطة المحليّة). أضف إلى ذلك أن القضاء قد يصدر عقوبات تصل حد إتلاف الفيلم بناء على شكوى أفراد أو جماعات، وهذا ليس وقفاً على ميدان السينماتوغرافيا. لا ينبغي كذلك تجاهل بعض الأعمال الإرهابية التي تجري في الصالات بهدف منع عرض فيلم سمحت الرقابة بعرضه.

الرقابة في فرنسا. في الزمن الأول لولادة للسينما، حين كانت الموضوعات المصوَّرة مجرد ذريعة لاستخدام هذه التقنية الجديدة، لم تكن هنالك أي مراقبة. الرقابة السينمائية ولدت عام 1909 بمناسبة عرض شريط إخباري لشركة باتيه، يصوّر عملية إعدام رباعية. وفي 11 كانون الثاني/ يناير 1909، أصدر وزير الداخلية قراراً يدعو المحافظين إلى إجبار رؤساء المجالس البلدية على استخدام صلاحياتهم، كقادة للشرطة البلدية، بهدف توفير الأمن والطمأنينة لأفراد الشعب. كذلك عُدَّت السينماتوغراف شكلاً من أشكال **الاستعراضات الغرائبية**، وفُرض عليها الحصول على موافقة السلطات البلدية.

منذ ذلك الحين، تزايدت قرارات منع العروض (**عصابة السيارة الرمادية**، ڤيكتوران جاسّيه V.Jasset, 1912)، ما دفع المنتجين إلى محاولة الدفاع عن أنفسهم عبر إقامة العديد من دعاوى تجاوز السلطات. لكن مجلس الدولة لم يلبث، في الثالث من نيسان/أبريل 1914، أن قرر رفض أي طعن من طعون منتجي الأفلام. عام 1916، وتحديداً في 16 حزيران/ يونيو منه، صدر قرار رسمي يكلف وزارة الداخلية بتشكيل لجنة مهمتها مشاهدة الأفلام وإصدار تصاريح العروض. وقد تشكلت اللجنة من خمسة موظفين من الشرطة، ومنعت في عامها الأول عرض 145 فيلماً. احتج أرباب المهنة، لكن اتضح على الفور أن همّهم الأول كان يتركز على تقليص خسائرهم المالية أكثر من الدفاع عن حرية التعبير. وفي عام 1919، صدر المرسوم المؤرخ في 25 تموز/ يوليو، القاضي بنقل الوصاية على اللجنة إلى وزارة المعارف العامة والفنون الجميلة، واستمر ذلك حتى

عام 1930. وقد أسهمت بعض الشخصيات السينمائية في أعمال تلك اللجنة، غير أن عضويتها ظلت تتبدل تبعاً للمشيئة السياسية بتخفيف الرقابة أو تشديدها.

عام 1931، تَقرر إلغاء الرقابة، لكن تم تشكيل لجنة وطنية للسينما مهمتها الاطلاع على الأفلام وتصنيفها. واشتدّت الرقابة في أثناء الحرب، برغم تباطؤ وتيرة الإنتاج السينمائي، وأقرَّ مرسوم الثالث من تموز/ يوليو 1945، إيكال الرقابة إلى لجنة جديدة، تعمل تحت مسؤولية وزير الإعلام، وتتألف مناصفة من ممثلي الحكومة وممثلي المهنة. وعلى مدى خمس السنوات اللاحقة لوحظ تخفيف الرقابة.

بالمقابل تزايدت حدة الرقابة طوال العشرية 1950-1960، ما خلّف تأثيراً سيئاً على السينما الفرنسية. مُنع (**التماثيل تموت أيضاً** لكريس ماركر C.Marker وألان رينيه A.Resnais، وفيلم **بيل- أمي** *Bel-Ami* للوي داكان L.Daquin...)، واقتُطعت مشاهِد منه، وغُيِّرت العناوين. كنّا أمام رقابة وطنية من خلال لجنةٍ في تبدّل مستمر، ورقابة البلديات، إضافة إلى الموافقة المسبقة الإجبارية لبدء العمل. وقد أدّت هذه البيئة المتشدّدة إلى زيادة حدة الرقابة الذاتية.

لم يتحول مجرى الأمور قبل عام 1967، حين بدأت الرقابة تَصنع، عن غير قصد، نجاح بعض الأفلام. ثم جاء حراك أيار/ مايو 1968 ليصب جام غضبه على الرقابة، ويشق الطريق أمام الحريات. في العاشر من تموز/ يوليو 1969، أوكِلت مراقبة الأفلام إلى وزارة الشؤون الثقافية. وبرغم استمرار وجودها، ومعارضة بقايا حُماتِها، من سلْطات البلديات بوجه خاص، واكبت الرقابة الرسمية تغيّر المزاج العام، فاتخذت شكلاً مختلفاً وتبنّت فلسفة مغايرة اتخذت صيغتها القانونية عام 1990.

وهكذا، وعلى غرار ما يجري في الدول الديموقراطية، باتت السلطة التنفيذية تمتنع عن ممارسة أي إجراء ينال من حرية الإبداع، عبر اقتطاع أو

تعديل أجزاء من الأفلام، لكنها، ومن دون الاعتراف بذلك، تعطي لنفسها الحق في النيل من حرية التعبير، من خلال حرمان الجمهور أو جزء منه من دخول صالات السينما بحجة حماية المشاهدين.

وتواظب لجنة الرقابة، وقد غيرت اسمها إلى «لجنة تصنيف الأعمال السينمائية»، على التنقيب المتحفّظ في الأفكار والصور والمقولات التي يحملها الفيلم، هادفةً عند اللزوم إلى تحصين الجمهور اليافع، وهو الذي تكون شخصيته بالتعريف في طور التبلْور، ضد كل ما ينال، وفق تقديرها، من القيم التي ألِف المجتمع التعايش معها.

المركز الوطني للسينما (CNC):

واجهت السينما الفرنسية في الثلاثينيات صعوبات اقتصادية، دفعت أرباب المهنة والحكومة إلى التفكير عميقاً في كيفية تنظيم الصناعة السينمائية، وضرورة وجود إدارة تتابع شؤون هذا القطاع المتميز. وقد أفضى هذا التفكير إلى تأسيس «المركز الوطني للسينما»، الـ CNC (Centre National de la Cinématographie)، في 25 تشرين الأول/ أكتوبر 1946. وهو مؤسسة إدارية عامة تتمتع باستقلالية مالية واسعة، وتعمل تحت وصاية وزارة الثقافة. وقد تبدلت اختصاصاتها وهيكلياتها وإمكاناتها، وتوسعت بالتوازي مع نمو القطاع في فرنسا، بحيث أدّت مهماتها وفق مسارات ثلاثة:

- تنظيم ودعم اقتصاد السينما والنشاط السمعي البصري: إذ يدير الـ CNC ميزانية الدعم المالي الذي تقدمه الدولة للصناعة السينمائية (ومنذ 1985 لصناعة البرامج السمعية البصرية).
- وضْع القوانين الناظمة للقطاع: الـ CNC هو الذي يضع النواظم الخاصة بالسينما والنشاط السمعي البصري، ويقرّ توزيع الإيرادات بين مختلف فروع المهنة، ويصدر تراخيص الإنتاج.
- النشاط الثقافي والتراثي وتشجيع تطوير السينما: دعم المبادرات كالمهرجانات وتسويق السينما الفرنسية في الخارج، ودعم الصالات النوعية (مثل صالات **الفن والتجربة**)، إضافة إلى حفظ الإرث السينمائي (أرشيفات الفيلم وتمويل مؤسسات السينماتيك).

ظواهر سينمائية

فيلم البطل الخارق (Superhéros):

البطل الخارق شخصية جاءت في الأصل من **القصص المرسومة** (*Comics*) الأمريكية، وسرعان ما لاقت نجاحاً لافتاً منذ ظهور البطل الأول من هذه السلالة، وهو سوبرمان (1938). وقد جرى اقتباس هذه الشخصيات في الرسوم المتحركة والمسلسلات، ومن ثم في الأفلام. لكن، إذا استثنينا ثلاثية السوبرمان (**سوبرمان**، ريتشارد دونر 1978, R.donner؛ **سوبرمان2** و**سوبرمان3**، ر. ليستر -1983 1981, R.Lester؛ **سوبرمان4**، سيدني فوري 1987, S.J.Furie) وثلاثية باتمان (**باتمان**، تيم بورتون 1989, T.Burton؛ **عودة باتمان** *Batman Returns* ,1992، بورتون؛ **باتمان إلى الأبد** *Batman Forever* و*Batman &Ronin*، **جويل** شوماخر J.Schumacher ,1995 و1997)، نلاحظ أن هذه الشخصيات لم تُنقَل إلى السينما عبر أعمال ناجحة إلا منذ مطلع هذا القرن. فقد غزت أفلام البطل الخارق الشاشات في كل أنحاء العالم، لتبلغ 22 فيلماً في تسعة أعوام، وهو عدد يفوق ضعف ما أُنتج منها في العشرين عاماً الأخيرة من القرن الماضي (بين 1979 و 1999)، أفلام حطمت عائداتها المالية كل الأرقام القياسية في شبابيك التذاكر، وأثارت كثيراً من التساؤلات حول أسباب هذا النجاح العالمي الكاسح. كيف لا وقد لوحظ أن أزمة الهويّة التي تلت هذا التاريخ في الولايات المتحدة، وهجمات الحادي عشر من أيلول، وكذا في أوروبا مع الانتقال إلى العملة الموحّدة، كانت كلها أصداء تجاوبت مع هؤلاء الأبطال، حيث العدوّ يقبع في أعماق كل منهم، أبطال سعوا إلى التفرّد، وفي الوقت نفسه إلى الذوبان في قلب مجتمعاتهم. وليس من الصعب أن نميّز، بدءاً من سلسلة الـ *X-Men*

(بريان سينجر *B.Singer* ,2000، وصولاً إلى *Watchmen*، زيك سنايدر *Z.Snyder* ,2009)، عدداً من الموتيفات البصرية والروائية تبدّت بصورة متواترة ضمن هذه الأفلام، ومن أهمها النزعة نحو استكشاف عوالم جسم الإنسان، والتركيز على الخراب والدمار، وعلى أمكنة بعينها (المختبر، غرفة مستشفى، منزل الطفولة، أسطح المدينة)، والاشتغال على الظلال والانعكاسات، هذا إضافة إلى الاستعانة بممثلين من غير النجوم، بل وغير المعروفين من الجمهور العريض (إيريك بانا في **هلك** *Hulk* لأنغ لي A.Lee ,2003؛ توبي ماغير في ثلاثية **سبايدرمان** لسامي ريمي S.Raimi، وشملت **سبايدرمان**، 2002؛ **سبايدرمان2**، 2004؛ **سبايدرمان3**، 2007؛ هيو جاكمان في ثلاثية *X-Men*، وشملت *X-Men* و*X-Men2*، لبريان سينجر، 2000 و 2003؛ *X-Men* **المواجهة الأخيرة** *The Last Stand*، لبريت ريتنر B.Ratner ,2006؛ ثم كريستيان بيل في سلسلة **باتمان** لكريستوفر نولن *C.Nolan*: **باتمان يبدأ العمل** *Batman Begins* ,2005؛ **الفارس الأسود** *The Dark Knight* ,2008)، وكذلك مجموعة من المخرجين، كثير منهم راهن على صنع فيلمه (الأول) اللافت (*Evil Dead*، س. ريمي ,1981؛ *Usual Suspects*، ب. سينجر ,1995، *Memento*، ك. نولان، 2000). يلوح البطل الخارق كأنه نتاج تقاطع بطل أفلام الحركة (الأكشن) (إذ يُعدُّ امتداداً لمآثرهم الجسمانية) مع الوحش (إذ يتلبّس خصائصه الناتجة عن طفرة جينية)، كذلك يجد فيلم البطل الخارق نفسه عند نقطة تلاقي أنواع سينمائية عدّة (فيلم الأكشن والفانتازيا و**سينما المراهقين** *teen movie*) حين نجحت أفضل إنتاجاته في صهرها معاً بحنكة بالغة.

بدا كأن المرحلة الأولى من مراحل البطل الخارق في السينما قد اختُتمت مع *Watchmen*، فقد رأينا في هذا الفيلم امتداداً للأجواء المتلبّدة، التي أحاطت نهاية مغامرات بعض الأبطال الخارقين (**سبايدرمان** 3)، لكن الأهم من ذلك أنه أتمّ الخيار النهائي الخائب لـ «**الفارس الأسود** *The Dark Knight*». والحق أن أفلام البطل الخارق قد تمثّلت أنماط النظام الهوليوودي بحذافيرها، لكنها مع ذلك ظلت تشذّ عن الصورة التي قد نكون ألفناها لهذا النظام، على الأقل من خلال

القتامة التي سادت بعض أعمالها أو الغياب شبه الدائم لـ **«النهاية السعيدة»** (happy end) العشقية. إلى ذلك، بدأت مرحلة أخرى مع **هلك الخارق** (لويس ليتيرييه *L.Leterrier*, 2008) الذي شكّل، ليس تتمة لفيلم أنغ لي السابق وحسب، بل أيضاً تلوينة جديدة لشخصية هلك تلك. لكن الأهم كان ظهور **الرجل الحديدي** (*Iron Man*) و*Iron Man2* (جون فيڤرو J.Fevreau, 2008 و2010) وفيهما تجلّت بوضوح الهوية المزدوجة للبطل ولم تعد سرّاً. ولئن كان فيلم البطل الخارق استلهم قبل كل شيء مغامرات سبق ورُسمَت أو كُتِبت على الورق[(١)]، غير أن السينما أنتجت كذلك بعض الأعمال الأصيلة المهمة. بينها جاء *Darkman* (س. ريمي، 1990) كفيلم مؤسّس، استطاع مبكراً أن يتمثّل مجموعة من العناصر التي عُرفَ بها أبطال القصص المرسومة (الكوميكس)، عناصر ستتناولها من بعده أفلام العقد الأول من الألفية الجديدة: الحب المستحيل، وتكرار عملية التحوّل/الطفرة الأولى، إضافة إلى ضبابية الهوية التي ترافق ارتداء القناع واللباس الخاص. بعد فيلم ريمي هذا بعشر سنوات، جاءنا م.نايت شيامالان (M.N.Shyamalan)، بفيلمه (*Incassable*, 2000)، عمل تناول تحديداً، برؤية تأمّلية، الروابط التي تربط البطل الخارق مع عدوّه، مشدّداً في الوقت نفسه على الدور الذي تلعبه النظرة الطفولية، وكذلك نظرة الصحافة في بعض أفلام هذا النوع. أخيراً، وقبيل نهاية العقد الأول لجأ *Hancock* (ب. بيرغ P.Berg, 2008)، إلى نكهة كوميدية للبحث في خيبة البطولة الخارقة، لكنّه، وهذا هو الأهم، رسم ملامح مسار تأمّلي حول استحالة نجاح البطل الخارق في أي علاقة غرامية. على التوازي، جاءت الشخصيات ذات القدرات الخارقة لتصيب بعدواها عالم المسلسلات التلفزيونية (*Heroes*، تيم كرينغ T.Kring, 2006) وتجرّب حظها في السينما من باب الكوميديا (*My super-ex Girlfriend*، إيڤان ريتمان I.Reitman, 2006)، وأيضاً في فيلم الحركة (الأكشن) (*Jumper*، د.ليمان D.Liman, 2006؛ *Push*، بول ماكّيغان P.McGuigan, 2009).

---

(١) المقصود أساساً سلاسل القصص المصوّرة أو المرسومة.

التانغو:

علاقة التانغو بالسينما علاقة قديمة، وقد اغتنت أكثر مع قدوم الناطق[1]، لكن السينما الصامتة كانت قد قدّمت سابقة شهيرة، ففي فيلم **فرسان القيامة الأربعة** (ريكس إنغرام *R.Ingram* ,1921)، أدّى النجم رودلف ڤالنتينو خطوات راقصة أوحت بإيقاع التانغو، في محاولة إغواء فاشلة ومثيرة للضحك. وفي هوليوود، سعت الكوميديات الموسيقية إلى إضفاء طابع شهواني وغرائبي (إكزوتيك) أو مثير، من خلال المزج بين التانغو وإيقاعات الرومبا بل وحتى السالسا. ولئن كانت بعض ألحان التانغو قد جاءت من منطقة ريو دو لا بلاتا[2]، مثل **الكومبارسيتا** (*la cumparsita*) لخيراردو ماتوس روذريغز (*G.M.Rodriguez*) أو **الشوكلو** (*El choclo*) لأنخل ڤيلودو (*A.Villodo*)، فإن البعض الآخر جرى تأليفه خصيصاً للسينما. وفي فيلم **كاريوكا** (*Flying Down to Rio*، ثورتون فريلاند *Th.Freeland* ,1933) أطلق فرِد أستير ودولوريس ديل ريو نمطاً مميّزاً، طعّمه جورج رافت وكارول لامبير فيما بعد بلمسة شهوانية، في فيلم **بوليرو** (ويسلي روغلز *W.Ruggles* ,1943)، كما دفعه الإخوة ريتز (*Ritz*) إلى حدود العبث في **ليالي الأرجنتين** (*Argentine Nights*، ألبرت روجل *A.Rogell* ,1940). ومزجت جين كيلي التانغو بالفلامنكو في *Anchors Aweigh* (جورج سيدني *G.Sidney* ,1945) ثم عادت مرة أخرى إلى التانغو في **القرصان** (ڤنسنت مينيللي *V.Minnelli* ,1948). وجاءت

---

(١) انظر فصل الأرجنتين في كتاب «موسوعة سينما البلدان».

(٢) Rio de la Plata، خليج على المحيط الأطلسي، يشكل المكان الذي يصب فيه نهرا بارانا وأوروغواي، ويفصل الأرجنتين عن الأوروغواي. وعلى ضفتيه تقع مدينتا مونتيڤيديو عاصمة الأوروغواي وبوينس آيرس عاصمة الأرجنتين.

خطوات **التانغيروس** (*tangueros*) التي أدّتها **إيڤيتا** في فيلم ألان باركر تحت الاسم نفسه (*Evita*، A.Parker ,1996) أقرب إلى وسيلة إيضاح للدلالة على الإطارين الزماني والمكاني للحكاية، مثلها مثل رقصة التانغو في فيلم **جيلدا** (*Gilda*، تشارلز ڤيدور C.Vidor ,1946)، الذي تجري أحداثه في بوينس آيرس. أما بيلي وايلدر (B.Wilder) فلم يُضرْه تقديم رؤية طريفة جداً **للكومبارسيتا** في فيلم **البعض يحبه ساخناً** (1959). وكان للتانغو أيضاً حضور لافت في بعض الروايات التي تقصّت حياة النجم رودلف ڤالنتينو، وفي عدد من الأفلام التي أدّى بطولتها روبرت دوڤال (الذي كان من كبار المعجبين بالتانغو)، وحتى في الرؤية المشحونة بشحنة جنسية ظاهرية التي اختارها سالي بوتر (S.Potter) في فيلم **درس التانغو** (1997).

كان المغنّي كارلوس غارديل (C.Gardel) رمز التانغو بامتياز في الأرجنتين. والجدير ذكره أن الأفلام الثمانية التي قام ببطولتها جرى تصويرها في فرنسا والولايات المتحدة، ومنها *El día que me quieras* (جون رينهارت *J.Reinhardt*, 1932). لكن، هنا أيضاً كانت روح التانغو تستمد أصولها من الريو دو لا بلاتا. ولم يكن من قبيل المصادفة أن يحمل أول فيلم ناطق عنوان **تانغو** (لويس موغليا بارث L.M.Barth ,1933)، وهو الذي دفع بهذه الرقصة، منذ ذلك الوقت المبكر، إلى مقدّمة المشهد، لمّا أرسى جذور نوع سينمائي فرعي كانت له جماهيريته الواسعة في الثلاثينات والأربعينات، حين كانت أقل حكاية صغيرة تستدعي إلى الأذهان نغمة من نغمات التانغو. كان مانويل روميرو (M.Romero) أشهر مخرجي أفلام التانغو، لكنه اشتُهِر أيضاً بصفته كاتباً لأغانيها. وبين عامي 1935 و1950 تنقّل الشاعر هوميرو مانزي (H.Manzi) والكاتب المسرحي إنريكي سانتوس ديسيبولو (E.S.Discépolo) بين الأفلام والأغاني. فيما سجّل قادة الفرق الموسيقية، فرانشيسكو كانارو وخوان داريانزو وأنيبال ترويلو، العديد من موسيقا الأفلام. بدوره، كان هوغو ديل كاريل (H.del Carrril) معروفاً جماهيرياً بصفته

مغنياً للتانغو، أكثر من كونه أحد أهم المخرجين في الأرجنتين. كما شكّلت مؤلفات روبرتو غوينيش (R.Goyeneche) الموسيقية عنصراً أساسياً في فيلم *Sur* لفرناندو سولاناس (1988, F.Solanas). هكذا ساد نوع من التصوّف، النابع من الروح «**التانغوية**» (*tanguera*)، أجواء أفلام عظيمة مثل *Invasíon* (هوغو سانتياغو، 1969). وغالباً ما كان المخرجون يستعينون بالموسيقي أستور بيازولا (A.Piazzolla)(١) لإضفاء أجواء محلية على أعمالهم (*Breve cielo*، رودولفو كوهن 1969, R.Kuhn) أو أجواء عالمية (**اثنا عشر قرداً**، تيرّي جيليام 1995, T.Gilliam). ومؤخراً، رأينا المخرجَين وونغ كار واي (Wong-Kar-Wai) وآكي كاوريسماكي (A.Kaurismäki)، وبدافع من قريحتهما الإبداعية الطاغية، يلجأان إلى التانغو، الأول في (*Happy Together* ,1997)، الذي جرى تصويره في بوينس آيرس، والثاني في فيلم **أضواء الضاحية** (*Lights in the Dusk* ,2006)، وجرى تصويره في مدينة هلسنكي، مدينة كارلوس غارديل الثانية حيث «كان كل يوم يقضيه فيها يزيد غناءه روعة».

---

(١) مؤلف وموزع موسيقي أرجنتيني ولد عام 1921 في مار ديل بلاتا، ميناء للصيد على الشاطئ الأطلسي للأرجنتين، وتوفي عام 1992 في بوينس آيرس. اعتُبر أهم مؤلف لموسيقا التانغو في النصف الثاني من القرن العشرين. شكلت أعماله ثورة على عالم التانغو التقليدي ونقلة تجديدية نحو أسلوبية معاصرة.

القائمة السوداء:

شكلت أجواء «الحرب الباردة» تربة خصبة لظهور وتنامي ما سمّي «حملة الملاحقات» (la Chasse aux sorcières)[١] التي انهالت على السينما الهوليوودية مع نهاية الأربعينات، وكانت الانتقادات اللاذعة التي وجّهها السيناتور جوزيف ماكارثي، منذ بداية الخمسينات، ضد الفعاليات السينمائية الأمريكية، سبباً في دفع كل شركة من شركات الإنتاج الكبرى إلى إعداد قائمة بأسماء الممثلين والفنيين الذين كانت مشاركتهم في فيلم ما تعرّض مصير هذا الفيلم للشبهة أو للخطر.

وبالتوازي مع إعداد تلك القائمة، التي ضمّت ما يقارب 200 اسم، شكّلت الشركات لجاناً، عُرِفَت باسم «الغرف الحامية»[٢]، من أجل محاكمة كاتب السيناريو أدريان سكوت (A.Scott)، وأوكلت إليها مهمة النظر في الحالات المثيرة للشبهة.

وفي حين رفض العديد من الممثلين وكتّاب السيناريو، أمثال إدوارد ج. روبنسون (E.G.Robinson) أو لوسيل بول (L.Ball)، إفشاء أسماء زملائهم المتهمين بممارسة نشاطات معادية لأمريكا، قرر آخرون، مثل المخرج إيليا كازان (E.Kazan)، الوقوف إلى جانب السلطات. وسرعان ما اتضح أن الممثلين كانوا هم الضحايا الرئيسيين بين الذين تمت الوشاية بهم. إذ كان يستحيل عليهم تغيير مظهرهم وانتحال أسماء جديدة، ووجدوا أنفسهم فجأة مستبعَدين عن الاستديوهات والمسارح. كانت تلك حال لاري باركس، ويل غير، ج. إدوارد برومبرغ، آن ريڤير وجون غارفيلد الذي انتحر عام 1952.

---

(١) يشار إليها أحياناً تحت اسم محاكم التفتيش.

(٢) شكل من أشكال المحاكم الاستثنائية.

كان كتّاب السيناريو أوفر حظاً، إذ سارعت الشركات الصغيرة، التي كانت فيما مضى عاجزة عن تشغيلهم بسبب أجورهم العالية، إلى استقدامهم للعمل لديها. «كنت مندهشاً أمام العدد الكبير من الأصدقاء الذين أرادوا إتاحة الفرصة أمامي للعمل ... بأجر زهيد.» هذا ما اعترف به كارل فورمان، كاتب سيناريو العديد من أعمال مخرجين معروفين مثل مارك روبسون وريتشارد فليشر وفريد زينمان. ولقد بلغت الأمور ذروتها عندما فاز «روبرت ريتش (R.Rich)»، عام 1956، بجائزة الأوسكار لأفضل سيناريو عن فيلم **الصاخبون سكتوا** (*The Brave One*) لإرڤين رابر (I.Rapper)، إذ لم يكن روبرت ريش سوى واحد من الأسماء المستعارة التي انتحلها دالتون ترومبو (D.Trumbo).

وفي موازاة ذلك، أرغم وجود القائمة السوداء العديد من المخرجين على الهجرة، بينهم جوزيف لوزي (J.Losey) وجول داسّان (J.Dassin) وجون بيري (J.Berry) وسيريل إندفيلد (C.Endfield). ورأينا في إثر ذلك كيف تفاوتت أعمال لوزي كثيراً في مستواها الفني، وقدّم جون بيري في فرنسا أعمالاً لا تليق بالمستوى الذي بلغته أفلامه الأمريكية المعتَبَرة. وانسحب ذلك أيضاً على جول داسّان. وهكذا، حُرِم الإنتاج من بعض السينمائيين البارعين، وبات يخضع لرقابة أولئك الذين كانوا يرون فيه نفوذ مثقفين خطرين معادين لأمريكا. لكن، وعلى عكس ما كان المرء يخشاه، وبدل الاقتصار على أفلام مكرّرة مصنوعة كيفما اتفق، أظهر هذا الإنتاج حيوية وجرأة أثارتا الدهشة والاستغراب. فلقد سمحت الشركات الضخمة (الميجورز)، على سبيل المثال، بإنجاز العديد من الأفلام التي تفضح العنصرية ضد الهنود الحمر – وبالمناسبة، كانت تلك الفترة فترة ازدهار أفلام الغرب الأمريكي (الويسترن) الشهيرة المعادية للعنصرية- وضد الأمريكيين من أصول أفريقية، ومعاداة السامية ودسائس قوى اليمين المتطرف، ومختلف أشكال الابتزاز المالي، وتمجّد بالمقابل حرية الصحافة، وتدافع عن الحق في استخدام الإرهاب في السياسة (**المتمردون** *We Were Strangers*، لجون هيوستون، 1949) والشجاعة الفردية في مواجهة الجُبن الجماعي (**القطار يصفّر ثلاث مرات** *High Noon*، لفريد زينمان، 1952).

وفيما كان السيناتور ماكارثي وأتباعه يتطلعون إلى تحقيق أفلام معادية للشيوعية، لم تنتج هوليوود في الواقع إلا القليل القليل منها، لتبرهن من جديد على مدى استقلاليتها. وبرغم وجود القائمة السوداء رأينا مناصري الرئيس روزفلت ومؤيدي فكرة العهد الجديد (New Deal)، الذين كانت لهم نضالاتهم في صفوف المنظمات الليبيرالية وأعلنوا تأييدهم للجمهوريين الإسبان، يستمرون حقيقة في العمل، غالباً بدعم من منتجيهم، أمثال المنتج داريل ف.زانوك (D.F.Zanuck) الذي كان يشرف على الإنتاج في شركة فوكس للقرن العشرين، من الذين كانوا يتطلعون بالدرجة الأولى إلى تشغيل الممثلين والفنيين المهرة، حتى وإن كانوا من اليساريين...

لا عجب إذاً أن نستمع إلى تصريح الممثل وورد بوند المليء بالحسرة: «كلهم يعملون الآن، هؤلاء الشيوعيون الذين يحتمون بالتعديل الخامس[١]. لا فائدة. لقد خسرنا المعركة. بهذه البساطة». أما كارل فورمان فكان أكثر مرارة: «لا أعرف إنساناً لم تطلْه هذه الأحداث وتصدمه وتهزّه بعنف. كتّاب السيناريو كلّهم دون استثناء، باتوا يكتبون بشكل سيئ».

محطات رئيسة:

1938: اللجنة التي ترأسها مارتن دايز (M.Dies) تهاجم مشروع المسرح الفيديرالي (Federal Theatre Project).

1947: اللجنة التي ترأسها ج. بارنيل توماس تركّز هجومها على هوليوود. والشهود العشرة الرئيسيون «غير المتعاونين» يتحولون إلى ما عُرف بـ «جماعة هوليوود العشرة» وهم: جون هوارد لاوسون، دالتون ترومبو، ألبرت مالتز، ألفا

---

(١) التعديل الخامس في دستور الولايات المتحدة الأمريكية، وينص على حماية الفرد من تجاوزات السلطات في الإجراءات القضائية، ويضمن الحماية القضائية، وهو جزء من إعلان الحقوق المدنية.

بيسّي، صامويل أورنيتز، هربرت بيبرمان، إدوارد دميتريك، أدريان سكوت، رينغ و.لاردنر وليستر كوول.

1950: السيناتور جوزيف ماكارثي ينتقد بعنف التسلل الشيوعي إلى أوساط هوليوود وإدارتها.

1951: لجنة وود (Wood). على مدى عام ونصف، لم تتوقف هذه اللجنة عن مهاجمة الصناعة السينمائية.

1953-1955: لجنة ڤيلد (Velde). لجنة وولتر (Walter). نهاية الحرب الكورية (1953) وتصويت مجلس النواب على حجب الثقة عن ماكارثي (1954) ساهما في إضعاف سلطة اللجان وتحقيقاتها.

المرأة مصّاصة الدماء (القامب[1] أو Vamp):

القامب (Vamp)، مختصر لكلمة Vampire المستخدمة في الفرنسية والإنجليزية. وكلمة Vamp بالفرنسية هي اسم مؤنث، وقد اشتُق منه بالمناسبة فعل vamper، واتخذ معنى تغوي (المرأة) رجلاً (ويُفضّل أن يكون غنياً). والقامب، بالمؤنث، «مخلوقة»، جاءت من الريف إلى المدينة (فيلم **ابنة المدينة** *City Girl*، مورناو 1930, Murnau، و**أربعون مسدساً**، صمويل فولر 1957, Fuller)، وتراها جاسوسة عند الحاجة (*Dishonored*، جوزيف ڤون شتيرنبرغ *J.Von Sternberg*, 1931)، هي نوع من التزاوج الرفيع بين المرأة المغامِرة ولصّة الفنادق، أشبه بموزيدورا (Musidora)[٢]، «تلك التي ادّعت أنها الأولى» كما يقول ف.لاكاسان، التي يعود ظهورها على الشاشات بهذه الصفة إلى زمن مسلسلات لوي فويّاد (L.Feuillade) الخيالية ذات الشعبية الكاسحة، التي حملت عنوان *Vampires*، وجرى تصويرها في أثناء الحرب العظمى. شيء من الغموض مع ما يلزم من الإغواء الجنسي يجعلان القامب «خطرة بما يكفي لكي تشغل بال المرء، ومحترمة بما يكفي لكي تنتهي الأمور معها بسلام» (بارديش وبرازيلاش). إذا اخترنا موقفاً

---

(١) كلمة Vampire بالفرنسية تعني مصاص الدماء، وهي بالمذكر، أما كلمة Vamp فهي بالمؤنث وتعني المرأة المثيرة المهلكة (انظر **المرأة الوبيلة** Femme fatale).

(٢) اسمها جان روك (J.Roques) وعُرفَت باسم موزيدورا. ممثلة ومخرجة فرنسية (1889-1957). اشتُهرَت بدور إيرما ڤيب (وكلمة ڤيب هي نوع من الجناس اللغوي مع كلمة ڤامب) في مسلسلي **مصاصو الدماء** (*Les Vampires*) (1915) **وجوديكس** (Judex) (1916) للمخرج الفرنسي لوي فويّاد (L.Feuillade). وقد جسدت في أذهان جيل كامل دور القامب «مصاصة الدماء»، تلك الأنثى الفاتنة «الجمال الوبيل». وقد تبناها السورياليون وعدّوها واحدة من ربات الفنون التي آمنوا بها.

استبشارياً سنقول: من سالومي إلى ميلادي، ومن كليوبترا إلى **«معلّمة»** الماخور، لطالما رأينا رأس المرأة الوبيلة يُمَرَّغ في التراب **(وتدور الأحصنة الخشبية** *Ride the Pink Horses*، روبرت مونتغمري، 1947**)**. ومهما يكن من أمر، سواء أكانت سمراء أم شقراء أم صهباء، من الواضح أنها تجددت باستمرار واتخذت صوراً لا حصر لها، من بولا نيغري صعبة المنال إلى غاربو الغامضة، من الكئيبة تيدا بارا (T.Bara) إلى المثيرة مي ويست (M.West)، وسواء كانت امرأة وَشَقاً[(١)]، كمارلين دييتريش ولورين باكال، أم أنثى ممتلئة، إبليسة تضج حيوية (راكيل ويلش)، أو أيضاً، وكما عرفنا مؤخراً، أنثى هشّة بشكل مأساوي كما مارلين مونرو. ولا ننسينّ أخيراً أن القامب، وعلى مر العصور، قد نزعت عن الرقابة كل الغلالات التي تستّرت بها، واحدة إثر الأخرى. «كلمة ڤامب قد بَطُل استخدامها»، هذا ما ذكره قاموس هارّاب (Harrap)، ونحن نتساءل: تُرى هل ستجد القامب نفسها عاطلة من العمل، حالما تتعرّى؟

---

(١) Féline في النص الاصلي. والوَشَق حيوان من فصيلة القط، بين القط والنمر.

معبودة الجماهير (الديڤا DIVA):

اسم مؤنث (من الإيطالية: **ديڤا** وتعني إلهة). اسم أطلق على فئة من الممثلات الإيطاليات في سنوات 1910، جسّدن على الشاشة نمطاً مستحدَثاً لما يُعرَف بـ المرأة الوبيلة (Femme fatale).

وهي ظاهرة سوسيولوجية بقدر ما هي فنية، إذ تشكل «الديڤاوية»، مع الفيلم التاريخي، الإسهام الأعظم لفترة الصامت الإيطالية في سيرورة الفن السابع الوليد. ولكي يعبّر فيلم الديڤا عن المشاعر، من نوع الهيام أو القنوط، اشتغل على الإضاءة، واستخدم اللقطات القريبة جداً وطوّر اللغة الفيلمية. هنا، جرى التفوّق على ما سمّي الفيلم الفني[١]، الذي راجت سوقه نحو عام 1910، ليس من خلال عودة أصيلة إلى الواقعية بل عبر أسلبة تصويرية، عبر نظام جديد من الترميزات، يعكس المتخَيَّل الأسطوري لعصر بعينه، نظام اقتُبست بعض عناصره من فن الأوبرا، ومن المذهب الجمالي عند دانّونزيو[٢]. وافتتح عصر الديڤا ظاهرة النجمات ذوات الأجور الباهظة، وسرعان ما راح ذلك يطرح مشكلات مالية على شركات الإنتاج. ومقارنة مع ممثلي بداية القرن تتجسد القطيعة أيضاً في أن شهرة الديڤا لم تعد بالضرورة تستند إلى سمعة سابقة في ميدان المسرح، بل تقتصر على سحر الشخصية النمطية التي تجسدها. بات العمل بأكمله يتمحور حول شخصية امرأة من نوع جديد: المرأة المهيمنة لكنها امرأة تخضع لقدَر لا يرحم.

---

(١) انظر فصل **الفيلم الفني**.

(٢) وتعرف أيضاً باسم «تروست إديسون»، تأسست عام 1908 وتضم شركات الإنتاج والتوزيع الضخمة القائمة آنذاك، بالإضافة إلى مورّدي الفيلم الخام، وسعت إلى إنهاء هيمنة الفيلم الأجنبي على الشاشات الأمريكية، وقوننت إنتاج وتوزيع الأفلام ومستوى جودتها.

من حيث المبدأ، هنالك إجماع على أن ظاهرة «الديڤاوية» قد بدأت مع فيلم ماريو كازيريني (M.Caserini) **الحب الأبدي** (*Ma l'amor mio non muore*, 1913)، من بطولة ليدا بوريللي (L.Borelli). وهي نجمة جاءت من خشبة المسرح، وحققت نجاحاً مهنياً قصير الأمد، انتهى بالزواج عام 1918. أما فرانشيسكا بيرتيني (F. bertini) فقد ظهرت تقريباً في الوقت نفسه، وبدءاً من *Assunta Spina* (غوستاڤو سيرينا *G.Serena*, 1915) غدت الممثلة الأعلى أجراً في إيطاليا. وخلف هاتين النجمتين انتشر رهط من الديڤايات: ليدا جيس (L.Gys) (*Leda innantorata*، إيڤو إيللوميناتي *I.Illuminati*, 1915)؛ هيسبيريا (Hesperia) (*La donna di cuori*، بالداسّارّي نيغروني *B.Negroni*, 1916)؛ ماريا جاكوبيني (M.Jacobini) (**العذراء المجنونة**، جينارو ريجيللي *G.Righelli*, 1919)؛ بينا مينيتشيللي (*P.Menichelli*) (*Tigre reale*، جيوڤاني باسترونى *G.Pastrone*, 1916)، إلخ.

واختص عدد من المخرجين بهذا النوع من الإنتاج، نذكر منهم: بالداسّاري نيغروني، إيميليو جيوني، نينو أوكسيليا، ماريو كازيريني، ماريو بونّارد، بعضهم سبق له الارتباط بعلاقة حميمية مع ديڤايات. غير أن الأتعاب الباهظة لتلك الممثلات، والالتزام بجعل الفيلم يتمحور بأكمله حول **الأنا** الشخصية لكل منهن، إضافة إلى أهوائهن المتقلبة ونزواتهن، وضعت، مع بدايات العشرينيات، حداً للديڤاوية، ومعها للعصر الذهبي للسينما الصامتة الإيطالية.

سينما المتنزَّه (Drive in):

Drive in، تعبير إنجليزي (وفي كيبيك، أي كندا الناطقة بالفرنسية، يسمّونها Ciné parc، ما يمكن ترجمته بسينما المتنزّه أو سينما الحديقة)، ويدلل على العروض السينمائية التي تجري في الهواء الطلق، حيث يتابع المشاهد عرض الفيلم على شاشة عريضة وهو في سيارته. ويمكنه سماع الصوت عبر مسمّعات خاصة به موصولة إلى مآخذ موجودة على أرض الحديقة بالقرب من مكان توقفه، أو من خلال بثه إذاعياً على ترددات الإف إم (FM) بحيث يمكن استقباله في مذياع السيارة. ويندر وجود هذا النوع من العروض في أوروبا.

نوليوود (Nollywood): يرجى العودة إلى فصل **الصناعة السينمائية- مراكز الإنتاج**.

معاهد السينما

مُحتَرَف الممثلين (Actors Studio):

محترف جرى تخصيصه لتدريب الممثلين وإتقان مهنتهم، أسّسه في نيويورك كل من إيليا كازان وروبرت ليويس (R.Lewis) وشيريل كرووفورد (Ch.Crawford)، وجاء على نسق المحترفات التي أسّسها قسطنطين ستانيسلافسكي (C.Stanislavsky) في موسكو بداية القرن العشرين. اكتسب هذا المحترف تأثيراً بالغاً وترك بصمته على المسرح الأمريكي والسينما الأمريكية في فترة ما بعد الحرب. وقد جاء استمراراً للعمل الذي أنجزه «**تجمّع المسرح**» في الثلاثينيات (بقيادة لي ستراسبيرغ L.Strasberg وهارولد كلورمان H.Clurman)، وهو التجمّع الذي تبنّى نهج ستانيسلافسكي و**مسرح الفن** في موسكو. عام 1951، حلّ ستراسبيرغ محل ليويس في موقع المدير الفني، وتكرّست مكانته بالتوازي مع ابتعاد كازان التدريجي عن «المحترف» الذي أسّسه. كان يجري انتقاء الممثلين، أحياناً من المبتدئين، لكن غالباً من المعروفين، وذلك بعد ما يشبه امتحان القبول. هؤلاء كانوا يأتون المحترف بهدف التدرّب أو اختبار بلوغ حالات سايكولوجية استناداً إلى «**المنهج**» الشهير[١]. كان هذا المنهج يقوم على مجموعة من التمارين المكثّفة تهدف إلى استكشاف **الفعل** المناسب للتعبير عن الانفعال، والذاكرة العاطفية واستخدام الأشياء لاستيلاد المشاعر الدفينة، ما يسمح ببلوغ لحظات من الواقعية بالغة التكثيف. هذا، وارتبط **محترف الممثلين** بعدد من أهم الكتّاب المسرحيين الأمريكيين، مثل تينيسي ويليامز، آرثر ميلر، ويليان إنغ، إدوارد ألبي. وقد أسهمت هيبة كازان في استقطاب جيل كامل من

---

(١) المقصود منهج ستانيسلافسكي في إعداد الممثل.

الممثلين المتدربين، دفع بهم فيما بعد للعمل في أفلامه. ويظل مارلون براندو أحد أهم أولئك التلاميذ شهرة، إلى جانب جيمس دين، مونتغمري كليفت، بول نيومان، رود ستيجر، إيلي وولش، كارل ميلدن، جولي هاريس، جون وودوورد، بِن غازّارا، شيللي وِنترز وكذلك ستيف ماكوين. وكلهم بدؤوا مسيرتهم الفنية في المسرح قبل أن يحتلّوا مكانة مرموقة في عالم السينما. لكن تأثير **المحترف** امتد إلى يومنا هذا، إذ تخرج من صفوفه عدد من نجوم السينما الأمريكية الشبان، أمثال روبير دو نيرو ودستن هوفمان وآل باتشينو وهيرڤي كيتيل. ولا يزال هذا المحترف فاعلاً حتى اليوم، وقد انتشرت فكرته في مختلف أنحاء العالم، إذ يجري تعليم «المنهج» سواء في كاليفورنيا أم في أوروبا.

المدرسة الدولية للسينما والتلفزيون في سان أنطونيو دولوس بانوس(١):

وتُعدُّ معهد التأهيل الرئيس ضمن «مؤسسة السينما الأمريكية اللاتينية الجديدة». ويُطلق عليها أيضاً اسم «مدرسة العوالم الثلاثة»، لأنها تستقبل طلاباً من أمريكا اللاتينية وأفريقيا وآسيا. أسّسها، في 15 كانون الأول/ ديسمبر 1986، الكاتب الكولومبي غابرييل غارسيا ماركيز بناء على اقتراح تقدمت به لجنة من سينمائيي أمريكا اللاتينية، وتدرّس اختصاصات سبعة: الإخراج، الوثائقي، السيناريو، التصوير، الصوت، الإنتاج، المونتاج، وتنظيم ورشات دورية ذات مضامين بالغة التنوع، تحت إدارة سينمائيين مشهورين. تسلّم إدارتها عند التأسيس المخرج الأرجنتيني فرناندو بيري (F.Birri)، الذي سعى منذ البداية لجعلها تتجاوز مجرد كونها مكان تأهيل أكاديمي، لتغدو مركزاً فعلياً للبحث والتجريب. وقد استقبلت المدرسة العديد من الطلاب والحرفيين أتوا من أكثر من 50 بلداً، وحصلت على جوائز عدة، منها جائزة روبرتو روسيلليني، قدّمها مهرجان كان عام 1993. وكان لبعض الإنتاجات التي حققها طلابها أصداء واسعة في المهرجانات الدولية، كما أسهم العديد من هؤلاء الطلاب، في إثر عودتهم إلى موطنهم الأصلي، في نهضة سينمات تلك البلدان، مثل الإسباني بينيتو زامبرانو (B.Zambrano)، صاحب *Solas* (1999) و *Padre Coraje* (2002) وكذلك *Habana Blues* (2005).

---

(١) في كوبا.

المركز التجريبي للسينماتوغرافيا[١]

(Centro Sperimentale di Cinematografia):

بغرض السيطرة على العقول، ومن خلال إدراكه لخطورة السينما، قرر النظام الفاشي التزوّد بمدرسة تعمل على تأهيل «الأجيال القادمة من السينمائيين»، وإعداد فنانين قادرين على رفد الإنتاج بـ «إسهام أخلاقي وثقافي». وهكذا بادر عام 1932 إلى إنشاء مدرسة للسينما بإدارة أليسّاندرو بلازيتّي (A.Blasetti)، وذلك ضمن معهد القديسة سيسيل، مقر الأكاديمية الوطنية للموسيقا. في عام 1935، تحوّلت هذه المدرسة إلى «المركز التجريبي للسينماتوغرافيا»، وبادر مديرها الجديد لويجي شياريني (L.Chiarini) إلى تطوير العديد من النشاطات النظرية والعملية، بحيث باتت المدرسة ليست مجرد مركز لتأهيل كوادر المهنة وحسب بل أيضاً معهداً للأبحاث الثقافية والمرافعات الجمالية. بدأت الدراسة في تشرين الأول / نوفمبر من عام 1935، وكانت تستمر لسنتين، وتستهدف تأهيل جيل مستقبلي من المخرجين والمنتجين ومديري التصوير ومهندسي الصوت وفنيي الديكور والملابس، حتى من الممثلين. وعام 1940، دشّن موسوليني أبنية واسعة خصصت للمدرسة، بالقرب من موقع الشينيشيتّا (ولا تزال حتى الآن مقراً للمدرسة وللسينماتيك الوطنية Cineteca Nazionale). استقدم شياريني مجموعة مرموقة من المساعدين، نذكر منهم: أمبرتو باربارو، فرانشيسكو بازينيتّي، جينو سانساني، وكان بين طلابه منذ

---

(١) مركزها الرئيس في روما، وقد افتتحت فروعاً لها في تورينو (قسم التحريك) وميلانو (للتلفزيون) وباليرمو (للوثائقي). تاريخياً تُعدُّ هذه المدرسة ثاني مدرسة للسينما في العالم بعد الفْغيك (VGIK) السوفْييتية (1919). فيها نال غابرييل غارسيا ماركيز وفيرناندو بيرّي دبلومهما قبل أن يعودا إلى كوبا ليؤسّسا مدرسة السينما الكوبية.

السنوات الأولى كثير من سينمائيي المستقبل مثل: لويجي زامبا، جيوسيبّي دو سانتوس، جياني بوتشيني، ميكلانجلو أنطونيوني، ڤيتوريو كوتّافاڤي **(**هذا إلى جانب الممثلة أليدا ڤالي وزميلها أندريا تشيتشي**)**. في الميدان النظري، أصدر المركز، بدءاً من عام 1937، مجلة **بيانكو إي نيرو** **(**Bianco e Nero**)** إضافة إلى ترجمات لكتب إيزينشتين وبودوڤكين وبيلا بالاش. ولا تزال هذه المدرسة تشكل مركزاً بالغ الحيوية يؤهل العديد من طلابه، بمن فيهم الطلاب الأجانب، على المستويين الثقافي والفني.

معهد الدولة للسينما في موسكو (VGIK، Vsesojuznyj Gosudarstvennyj Institut Kinamatografii):

معهد الدولة الفيدرالي هذا هو أقدم مدرسة رسمية للسينما في العالم، تأسّس في موسكو عام 1919 بإدارة المخرج ڤلاديمير غاردين (V.Gardine)، وممّن بدأ التدريس فيه كوليشوف وتيسّيه، مع آخرين. أُعيدت هيكلته عام (GTK, 1925) ثم عام (GIK, 1930)، قبل اعتماد تسميته النهائية عام 1938. وقد درّس فيه العديد من الأساتذة المحترفين (منهم إيزنشتين طوال عشرين عاماً). كان يقبل كل عام نحو 250 طالباً، من السوڤييت والأجانب، يجري اختيارهم بعد امتحان قبول خاص. مدة الدراسة خمس سنوات، وتتوزع على اختصاصات عدة: الإخراج، السيناريو، التصوير، الديكور، الإنتاج، فنون الدراما، التاريخ والنقد. ويحصل الطالب عند التخرج على دبلوم يتضمن تحقيق فيلم طويل أو الإسهام في تنفيذ فيلم طويل.

القسم الثاني

تقنيَّات السينما

اختراع السينما:

شهدت الأبحاث في القرن التاسع عشر مسارين مترافقين، الأول كان يرمي إلى خلق الإيهام بالحركة، والثاني كان يهدف إلى تحليل أشكال الحركة. وقد جاءت ولادة السينما عندما التقى هذان الاتجاهان في نهاية المطاف.

الإيهام بالحركة: يقال إن ظاهرة دوام انطباع الصور على شبكية العين كانت معروفة منذ العصور القديمة جداً، لكنها شكلت بحلول عام 1820 موضوعاً للعديد من التجارب، قادت إحداها طبيباً من أهالي لندن، هو الدكتور باريس (Paris)، إلى اختراع لعبة، أسماها الثوماتروب (*Thaumatrope*, 1826)، هي عبارة عن قرص من الورق المقوّى مشدود بين خيطين، وعندما يدور بسرعة معينة يخلق نوعاً من التراكب البصري بين الرسومات الموجودة فوق وجهيه (العصفور من جهة والقفص من الجهة الأخرى على سبيل المثال).

وكان جوزيف بلاتو (J.Plateau) صاحب أول نظرية حول دوام الانطباع على الشبكية، وقد صمّم عام 1932 جهاز **الفيناكيستيسكوب** (أو **الفيناكيستيكوب** *Phénakisticope*) الذي يعطي الانطباع بالحركة، بالاستناد إلى مجموعة من الرسوم تمثل المراحل المتعاقبة لحركة متكررة. وقد جرى تسويق هذا الجهاز تحت اسم **الفانتاسكوب** (*Fantascope*)، ولاقى نجاحاً كبيراً. لكن النجاح الأعظم، الذي استمر طوال القرن، كان من نصيب الـ **زوتروب** (*Zootrope*)، الذي صممه ويليام جورج هورنر عام (*W.G.Horner*, 1934).

ولئن ظلت الأجهزة السابقة مجرد ألعاب، إلا أن العديد من مخترعي القرن التاسع عشر استثمروا مبدأ تثبيت الحركة للحظة خاطفة. ومن تجهيزات هذه العائلة **التاكيسكوب** (*Tachyscop*e) الذي صمّمه أوتومار أنشوتز (O.Anschütz)، إذ كان يتم تثبيت اللقطات بوساطة لمعات ضوئية خاطفة. ومنذ خمسينيات ذلك

القرن، جرى تنظيم عروض للقطات متحركة باعتماد هذه الطريقة، لكن إضاءتها كانت، يا للأسف، خافتة للغاية بسبب قصر الزمن الذي كانت تؤخذ ضمنه اللقطات. ونذكّر بأن إديسون (Edison) نفسه استعان بمبدأ التثبيت الخاطف للقطة في جهازه المعروف الكينيتوسكوب (Kinétoscope).

رينو (Reynaud): تمكنت بعض الأجهزة من تحسين إضاءة الصورة، بفضل اعتماد آلية تقدّم اللقطات بطريقة متواترة، بحيث يجري تثبيت كل لقطة للحظة محددة أمام نافذة العرض. وبرغم أن هذا بالذات هو ما يشكل **مبدأ العرض السينماتوغرافي**، إلا أنه لم يُولى هذا التجديد الاهتمام الكافي حينذاك. وكان الفرنسي إيميل رينو هو أول من توصّل، ليس إلى عرض صور متحركة بشروط جيدة وحسب، بل كذلك إلى عرض حركات غير متكررة.

حقق رينو في المرحلة الأولى (1877-1880) جهاز **البراكسينوسكوب** (*Praxinoscope*)[١]، وهو نسخة مطوّرة عن الزوتروب، وفيه تتم رؤية الصور من خلال انعكاسها على إكليل دائري، تغطيه مجموعة من المرايا المستوية: ما يحدث هنا هو ما يسَمّى **التعويض الضوئي** لانسياب الصور. في المرحلة اللاحقة، قام رينو باستبدال الرسوم الحاجبة للضوء بإكليل دائري من اللقطات الشفافة، وأنجز بهذه الطريقة **جهاز عرض البراكسينوسكوب**[٢]، وبه استطاع في نهاية الأمر تحقيق عروض متحركة مُضاءَة، ذلك أنه استغنى عن آلية حجب الحزمة الضوئية. وفي مرحلة لاحقة (1888)، قام بتثبيت اللقطات الواحدة تلو الأخرى فوق شريطين طويلين من الفولاذ المرن، بحيث بات الشريط الناتج يمر بحذاء طارة أسطوانية مكشوفة يقودها الشريط عينه بفضل نظام ميكانيكي خاص. ومع هذا المسرح الضوئي، نظّم رينو بنفسه، في الفترة الممتدة بين 1892 و1900، أكثر من عشرة آلاف عرض لكوميديات إسبانية (saynètes)

---

(١) انظر الرابط: https://fr.wikipedia.org/wiki/Praxinoscope.

(٢) انظر الرابط: https://fr.wikipedia.org/wiki/Praxinoscope_%C3%A0_projection.

متنوعة، يتألف كل منها من بضع مئات من الرسوم كان يرسمها بنفسه، وتتراوح مدة عرض كل كوميديا من 5 إلى 15 دقيقة تقريباً. كانت العروض تعتمد على مبدأ الإسقاط الشفّاف، بحيث كانت الشخصيات المرسومة على خلفية سوداء، تتحرك وسط ديكور يعرضه فانوس سحري منفصل. ويعود الفضل لإيميل رينو في أنه واظب، قبل سينماتوغراف لوميير بثلاث سنوات، على تنظيم عروض جماهيرية يومية لصور متحركة بحركات غير متكررة، إضافة إلى أنه سبق إيميل كول (É.Cohl) وستيوارت بلاكتون (S.Blackton)، بعشر سنوات، في إنجاز أولى **الرسوم المتحركة**، التي لم يتبق منها، للأسف، سوى عيّنة صغيرة. لكن السينما لم تلبث أن خلعت إيميل رينو عن عرشه، ورمته في غياهب النسيان.

تحليل الحركة: بعد اختراعه على يد نيسوفور نيبس (N.Niepce)، شاع التصوير الفوتوغرافي بين الناس مع آلة التصوير من طراز **داغير** *daguerreotype* (1839). وقد طرأ عليها العديد من التحسينات زادت بشكل كبير من حساسية ألواح التصوير[١]. غير أن تلك الحساسية ظلت مع ذلك غير كافية لتحقيق اللقطات الثابتة، اللحظية والسريعة، اللازمة لتحليل الحركات تحليلاً فوتوغرافياً، وهو ما سيطلق عليه لاحقاً اسم الـ **كرونوفوتوغرافيا** (*Chronophotographie*). وكان لا بد من انتظار نهاية عقد السبعينات (1870) كي يتحقق ذلك، مع اكتشاف مركّب **البرومور الجيلاتيني** الذي وفّر أخيراً الحساسية المطلوبة للطبقة الحسّاسة.

ميوبريدج (Muybridge)[٢]: كانت البداية مع أبحاث العالم الفيزيولوجي الفرنسي إتيين جول ماري (E-J.Marey) الذي تمكّن من تصوير الأطوار

---

(١) المقصود الفيلم الخام السالب، وكان يصنع على شكل ألواح قبل أن يتحول إلى شريط السيلولويد.

(٢) Eadweard Muybridge الملقب إدوارد ميوبريدج، مصوّر فوتوغرافي إنجليزي (1830-1904)، اشتغل على الكرونوفوتوغرافيا.

المتعاقبة لحركة عدو الحصان. وفي عام 1878، أعاد موبريدج التجربة واستطاع تنظيم العروض المتحركة الأولى، في الولايات المتحدة وفي باريس، وكانت تعتمد على إعادة تكوين الحركة انطلاقاً من مجموعة من الصور اللحظية المتعاقبة(١).

ماري: إلى جانب ميوبريدج، استخدم العديد من الباحثين تقنية الكرونوفوتوغرافيا، في ثمانينيات، حتى في تسعينيات القرن التاسع عشر. بدايةً، أنجز ماري، عام 1882، ما أسماه **البندقية الفوتوغرافية**(٢): طارة دوّارة مثبّتة فوق أخمص بندقية، تديرها آلية توقيت دقيقة، وتحمل فوق حافتها الداخلية اثنتي عشرة صفيحة صغيرة مطلية بالمادة الحساسة، بحيث تتوقف عن الحركة كل 1/12 جزء من زمن دورتها الكاملة وتأخذ لقطة لمدة 1/720 جزء من الثانية. وبفضل هذه البندقية استطاع ماري الحصول على لقطات لطيران العصافير عُدَّت بمنزلة **الوثائق الأولى** التي جرى تسجيلها وفق مبدأ **التصوير السينماتوغرافي**.

ولادة السينما: مع نهاية الثمانينات، وبعد التوصل إلى المبدأين الأساسيين (أي خلق الوهم بالحركة وتحليل الحركة)، كانت فكرة السينما قد نضجت بصورة تلقائية.

إديسون (Edison): أول من جمع بين هذين المبدأين كان الأمريكي توماس ألفا إديسون ومساعده ويليام كندي لاوري ديكسون (W.K.L.Dickson). في إثر اختراعه للحاكي (الفونوغراف) عام 1877، وباعتماد آلية الحركة التي اخترعها في تسجيل وعرض الصوت، شرع إديسون بحلول عام 1887، في إنجاز أول جهاز مع مجموعة صور فوتوغرافية صغيرة، متوضعة حول سطح أسطوانة دورانية، ويجري تثبيت حركة تلك الصور بوساطة ومضات ضوئية خاطفة.

---

(١) يمكن رؤية العديد من هذه الحركات على الرابط:

https://fr.wikipedia.org/wiki/Eadweard_Muybridge.

(٢) يمكن رؤية صورة لهذه البندقية على الرابط:

https://fr.wikipedia.org/wiki/%C3%89tienne-Jules_Marey.

لجأ إديسون وديكسون، كما سبق وفعل ماري، إلى الشريط الفيلمي المصنوع من السيلولويد، وأدخلا إليه تحسيناً جوهرياً حاسماً (في اختراع السينماتوغراف)، ونقصد الحزوز أو الفرْضات، التي تفصل فيما بينها مسافات منتظمة محددة بدقة فوق شريط الفيلم، وهي طريقة استُعيض عنها عام 1889 بالثقوب، التي تؤمّن الحصول على **البعد الثابت بين الصور المتعاقبة**. وللحصول على الحركة الدَّورية للدولاب المسنّن المخصّص لسحب الفيلم، حاول إديسون وديكسون في البداية اعتماد بعض الآليات المستخدمة في صناعة الساعات (الميزان ذو المرساة[١]، ومن ثم صليب جنيڤ) قبل أن يعتمدا آلية توقيت تستند إلى ميزان ذي أقراص. وهكذا، وُلد الـ **كينيتوغراف** (*Kinetograph*)، الذي عُدَّ بمثابة أول آلة تصوير بمعنى الكلمة في تاريخ السينما. ولعلّه من المثير للدهشة أن المواصفات التقييسية التي حدّدها إديسون منذ ذلك الوقت، مثل عرْض شريط الفيلم، وعدد الثقوب المخصصة لكل صورة وأماكن توضّعها، لا تزال تشكل، مع بعض التعديلات الطفيفة، جوهر **نظام التقييس العالمي** (standard) المُعتمَد في يومنا هذا.

ومع تبنّيه طريقة عرض الأفلام باستخدام نظام السحب الدَّوريّ أو المتواتر لشريط الفيلم، كان بإمكان إديسون أن يكمل اختراع السينما بصورة كلية. لكن الغريب أن هذا الرجل، برغم أنه كان رجل أعمال حاذقاً، فاتته رؤية الفرص التسويقية المستقبلية لجهاز العرض الذي اخترعه، فاكتفى بتصميم ماكينة لجمع القروش، وهي الـ **كينيتوسكوب**، تستخدم شريطاً، بطول نحو عشرين متراً، يمر دون توقّف أمام عدسة عينية للمشاهدة الفردية. وبدءاً من عام ١٨٩٣، صار الكينيتوسكوب يصنَّع بكميات كبيرة، ويشكل أداة جذّابة للتسلية في المعارض والأسواق الموسمية المتنقلة، حتى في فرنسا.

السينماتوغراف (Le Cinématographe): عام 1895، لم يكن جهاز العرض قد اختُرِع بعد. استلهم الأخوان لوي وأوغست لوميير (L&A.Lumière) طريقة

---

(١) Échappement à ancre آلية دقيقة تنظم التوقيت في الساعات الجدارية. ويمكن الرجوع إلى الرابط التالي لرؤية كيفية عمل هذه الآلية:

. (horlogerie)https://fr.wikipedia.org/wiki/%C3%89chappement

عمل الكينيتوسكوب كي يحققا الولادة الفعلية للسينما، بعد استعادة فكرة الثقوب. لقد توصّلا إلى تصميم آلية مبتكرة لسحب الشريط الفيلمي بشكل متواتر، وهي المعروفة بآلية **المخْلَب** *la griffe* (انظر **الكاميرا**)، التي ما زالت تشكل القاعدة الأساسية لعمل **آلات التصوير الحالية**(١). إلى جانب ذلك، كان جهاز الأخوين لوميير جهازاً **جامعاً** متعدد الوظائف: هو عبارة عن صندوق مربّع الشكل بطول حوالي 20 سم وعرض 12 سم، إذا جرى تجهيزه بحامل أو مخزن الشريط الخام السالب، يغدو **آلة تصوير**؛ ويتحول إلى **آلة ناسخة**، عندما يترافق مرور شريط النسخة السالبة المظَهَّرة والشريط الخام الموجب، وفق طريقة التراكُب؛ وكذلك إلى **جهاز عرض**، حين يوضَع أمام مصباح الإضاءة ويتم استبدال عدسة التصوير بعدسة العرض. وقد اكتمل إنجاز **السينماتوغراف** (وهو اسم علامة تجارية سبق واستخدمه ليون بولي L.Bouly) عام 1894، وعُرض عام 1895 في عدد من المنتديات العلمية.

العروض الجماهيرية الأولى المدفوعة بدأت يوم 28 كانون الأول/ ديسمبر 1895 في الصالون الهندي، في قبو مقهى الغراند كافيه (Grand Café) في باريس. واستمرت الحفلة نحو عشرين دقيقة، جرى خلالها عرض عشرة شرائط، بينها شريط **خروج العمال من معمل لوميير في ليون**، وشريط **البستاني** (المعروف اليوم باسم **الرشّاش المرشوش** *l'arroseur arrosé*). جاء النجاح فورياً ومدوياً. وسرعان ما بدأ استثمار هذا الاختراع تجارياً، مع بداية 1896 في ليون؛ وفي شباط / فبراير بدأ في لندن؛ وفي نيويورك، أيار/ مايو - حزيران/ يونيو. وهكذا وُلدَت السينما.

ما بعد السينماتوغراف: مع جهاز السينماتوغراف تجاوزت السينما حقبة البحث والاختراع كي تدخل حقبة الصناعة. عام 1895، جرى تسجيل عشر براءات اختراع فرنسية في هذا المجال، من بينها براءات الأخوين لوميير؛ ووصل عددها في العام التالي إلى 129. ومنذ عام 1896، راحت الأجهزة تتدفق من كل مكان:

---

(١) المقصود طبعاً آلات التصوير التي تستخدم شريط السيلولويد والآلية الميكانيكية، لا تلك التي تعتمد التقنية الرقمية أو الديجيتال، التي تختلف بصورة جوهرية.

أسقط في يد إديسون واكتفى بالحصول على حقوق جهاز العرض أرمات جنكينز (Armat-Jenkins)، الذي قُدِّم جماهيرياً في شهر نيسان/ أبريل تحت اسم **ڤيتاسكوب إديسون** (*Vitascope Edison*)؛ فيما أطلّ البريطاني روبرت ويليام بول (R.W.Paul) بجهاز عرضه الـ **ثياتوغراف** (*Theatograph*)، وبيرت إيكرس (B.Acres) بآلة تصوير؛ ومن ألمانيا جاء أوسكار مستر (O.Messter) بجهاز عرضه؛ وفي إيطاليا قدّم فيلوتيو ألبيريني (F.Alberini) جهازه المسمّى **سينيتوغرافو** (*Cinetografo*)، إلخ. حتى في فرنسا، ظهرت عدة أجهزة، نخص منها بالذكر **سينماتوغراف** جولي (Joly)، وأجهزة شركة باتيه المشتقّة من جهاز لومبير، و**كرونوفوتوغراف** (*Chronophotographe*) ديميني (Demeney) وغومون، إلخ.

ولئن كان نظام «المخلب» مثالياً بالنسبة لآلة التصوير، فإن آلة العرض تتطلب آلية سحب متواترة لا تؤذي الثقوب، وتستطيع التعامل مع الثقوب مهترئة الحواف. جاء الحل عبر استخدام دولاب مسنَّن يدور بحركة دورية متواترة بانتظام لسحب شريط الفيلم. وللحصول على هذا الدوران المتواتر، تم اللجوء إلى ما يسمّى **صليب مالطا**[١] (انظر **جهاز العرض**)، المشتق من صليب جنيف القديم، الذي كان مستخدماً في صناعة الساعات، وفي بعض أجهزة الستروبوسكوب، وقد سبق لإديسون تجربته.

وضمن هذا السيل من الاختراعات، جرى تصميم العديد من الأجهزة من مختلف الأنواع، ومن أهمها صليب مالطا ودواليب المسننات (débiteurs)، التي ظلّت أساسية حتى يومنا هذا.

ويتساءل بعضهم لمن يعود اختراع صليب مالطا؟ إذ كان راؤول غريموان- سانسون (R.Grimoin-Sanson) قد نسبه إلى نفسه، لكن يبدو أن

---

(١) Croix de Malte آلية ميكانيكية تحول الحركة الدائرية المستمرة المنتظمة إلى حركة دائرية متقطعة أو متواترة ذات دور منتظم. ويمكن رؤية صورة هذه الآلية على الرابط:

https://fr.wikipedia.org/wiki/Croix_de_Malte_(m%C3%A9canisme) أوقرينه بالإنجليزية.

تصميمه النهائي، المجهّز بأربعة أذرع، الذي لا يزال يُستخدَم في أجهزة العرض، يعود إلى كل من كونتنسوزا (Continsouza) ومستر.

اكتسبت تجهيزات السينما شكلها النهائي في السنوات الأولى من القرن العشرين. باتت الكاميرا، المجهزة بآلية السحب ذات المخلب، منفصلة تماماً عن جهاز العرض، الذي يستخدم آلية صليب مالطا. وكل الإضافات والتعديلات التي شهدتها لاحقاً، وبالأخص استبدال التدوير اليدوي بمحرك كهربائي، كانت مجرد تحسينات متدرّجة على تلك التصميمات الأساسية.

كانت الاستديوهات موجودة آنذاك، وظهرت آلات تظهير ونسخ الأفلام منذ ما قبل عام 1910. وفي تلك الفترة، تأسست معامل أغفا (Agfa) في ڤولفن (ألمانيا) وباتيه (Pathé) في جوينڤيل، التي وضعت حداً لاحتكار شركة إستمان (Eastman) صناعة الفيلم الخام. وبحلول عام 1910 أيضاً أخذ المنتجون الأمريكيون يبحثون عن الأماكن ذات المناخ المعتدل، وبدؤوا يستقرّون قرب لوس أنجلس، إلى جوار ضيعة صغيرة غير معروفة تحمل اسم هوليوود...

ولم تكد تنقضي خمس عشرة سنة على اختراع السينماتوغراف حتى جاء زمن الأسطورة.

اختراع جماعي: لا ريب في أن الحديث عن اختراع السينما سيدفع إلى الواجهة بعض الأسماء الشهيرة، أمثال بلاتو وستامفر (Stampfer) وميوبريدج وماري وإديسون وديكسون ولوميير، إضافة إلى رينو بالطبع، غير أن ذلك لا يلغي دور العديد من الباحثين الذين قدّموا إسهاماتهم في ذلك الاختراع. فإلى جانب الأسماء السابقة، حريّ بنا أن نذكر أسماء أخرى: الأمريكيان يوجين لاوست (E.Lauste) وإدوارد إميت (E.H.Amet)؛ البريطانيون بيرت إيكرس، ولويس إيمي لوبرنس (L.A.Le Prince)، ووِيليام فرايز غرين (W.F.Greene)، وووردسوث دونيسثورب (Wordswoth Donisthorpe)؛ ومن ألمانيا الأخوان ماكس وإيميل سكلادانوڤسكي؛ ومن فرنسا جول دوبوسك (J.Dubosc)، وأوغست بارون، وغيرهم.

كما أن العديد من الدول شهدت تجارب وعروضاً جماهيرية (لوروي Le Roy، لاثام Latham، أرمات - جنكينز، سكلادانوفسكي، إلخ.) سبقت حفلات سينماتوغراف لوميير الجماهيرية، لكن ظلت هذه الأخيرة تشكل الحدث الأبرز، بسبب الصدى العالمي الذي أحدثته. ومن ثمَّ يمكن الإقرار بأن تاريخ ولادة السينما هو الثامن والعشرون من شهر كانون الأول/ ديسمبر 1895. لكن ينبغي ألا يغيب عن الأذهان أنه إذا كانت السينماتوغراف قد أخرجت السينما من عصر الروّاد، فإن دَور إديسون لا يقل أهمية عن دور الأخوين لوميير في بزوغ فجر الفن السابع.

السينما الفوتوكيميائية

الفيلم:

في الأصل، كانت كلمة فيلم تدلل على الشريط الفيلمي، أي الشريط الطويل المرن، الحامل المادي للصور السينماتوغرافية. وقد انسحب مفهوم هذه الكلمة ليغطي أيضاً المادة الثقافية التي ينقلها هذا الحامل، حتى وإن لم تعد اليوم تنطبع بالضرورة على الشريط السينماتوغرافي: السينما الرقمية، الأفلام التلفزيونية، أفلام الڤيديو.

كلمة **فيلم** تعني كذلك مجمل الفعاليات المرتبطة بتصنيع الفيلم بمعناه السابق، كأن نتحدث مثلاً عن صناعة الفيلم.

الفيلم السينماتوغرافي: ويتألف من **حامل** شفّاف، يؤمّن المتانة الميكانيكية اللازمة، مغطّى **بطبقة حساسة للضوء**، تحوي الصورة. السماكة الكلية للفيلم (الحامل مع الطبقة الحساسة) تتراوح بين 0,12 و 0,15 مم، تشغل الطبقة الحساسة منها 0,015 مم.

الحامل: إلى جانب ميزتي الشفافية والمرونة الضروريتين، ينبغي على الحامل أن يتمتع بمقاومة ميكانيكية جيدة، بحيث يستطيع تحمّل قوى الشد الناجمة عن آلية السحب المتواتر بوساطة المخالب الدوّارة أو صليب مالطا (انظر **الكاميرا**، **جهاز العرض**)، دون أن يتمزق. عليه من جانب آخر أن يكون مستقراً من الناحية الكيميائية، بحيث يحافظ مع الوقت على مرونته وثبات أبعاده في أجواء متغيرة الحرارة والرطوبة. ولزمن طويل، ظل الحامل يُصنع من مادة نترات السيلولوز أو **السيلولويد**، ومن هنا جاءت تسميته بالحامل النتراتي. كانت كلمة **السيلولويد** في الأصل اسماً للعلامة التجارية التي سجّلها الأمريكي هيات

(Hyatt)[١] من أجل مُنتَج اكتشفه عام 1869. وطوال الفترة الممتدة بين عامي 1889 و1910، ظل إيستمان[٢] يحتكر تصنيع شرائط السيلولويد الفيلمية.

لكن حامل النترات كان يعاني من عيبين خطرين، أولهما عدم الاستقرار على المستوى الكيميائي، بحيث كانت مادته تتحلل ببساطة عندما يُترك في شروط تخزين غير مناسبة (انظر **حفظ الأفلام**). وثانيهما قابليته العالية للاشتعال، إضافة إلى أن احتراقه يترافق بإطلاق غازات كثيفة سامّة (أكسيد الكربون والأبخرة المشبعة بالنترات) حتى إنه سُمّي بالفيلم اللهب.

وفي مطلع القرن الماضي، جرى، في ألمانيا، تصنيع حامل غير قابل للاشتعال من ثنائي أسيتات السيلولويز. غير أنه كان أكثر تكلفة وأقل متانة من السيلولويد، ومن ثمَّ اقتصر استخدامه على أفلام الهواة (من قياس 17,5 و16 و 9,5 مم) والسينما المخصصة للتعليم.

في الخمسينيات استبدل شريط النترات بالحامل المصنّع من **ثلاثي أسيتات** السيلولويز، وهو حامل غير قابل للاشتعال ويمتاز بمواصفات ميكانيكية جيدة، إضافة إلى استقراريته من الناحية الكيميائية وثبات أبعاده بشكل مقبول. وفي عام 1955، أعلن حظر استخدام الحامل النتراتي في الاستثمار، وتقرر

---

(١) John Wesley Hyatt، كان يشتغل بالطباعة، وهو مخترع هاو، بدأ أبحاثه عام 1863 على مادة نترات السيلولوز هادفاً إلى إيجاد مادة مناسبة لتصنيع غلاف لطابات البيلياردو كبديل عن العاج الذي كان يستخدم آنذاك لتصنيعها، وتوصل حينها إلى مادة الكولوديون، وهي عبارة عن محلول لنترات السيلولوز يُذاب في الأسيتون أو الإيثير يتحول إلى فيلم رقيق عندما يتبخر السائل المذيب. عام 1870 استطاع الحصول على مادة السيلولويد من خلال خلط نترات السيلولوز مع الكافور.

(٢) Georges Eastman (1854-1932) صناعي أمريكي اختص بصناعة مستلزمات التصوير الفوتوغرافي، مؤسس شركة كوداك. عُرف باكتشاف لوحة الفيلم الخام الجاف الذي سمح له باختراع أول آلة تصوير فوتوغرافي محمولة (كوداك) عام 1888. وهو أول من استطاع تسويق الفيلم الخام تجارياً في العالم، وهو الفيلم المصنوع من السيلولويد الشفاف والمرن، وكان ذلك عام1885.

عالمياً السماح فقط باستخدام الحوامل ثلاثية الأسيتات المسماة حوامل آمنة (*safety films*).

ومنذ 1955، هنالك حظر كلي على عرض ونقل أي فيلم نيتراتي، إلا في حالات استثنائية خاصة، وباتت عمليات نسخ تلك على حامل آمن، بهدف حفظه، تجري فقط في المختبرات المختصة.

وفي بداية التسعينات ظهر الحامل المصنوع من **البوليستير** (أو **الميلار** *mylar*) ليحل محل الحوامل ثلاثية الأسيتات، وذلك لدوافع اقتصادية وبيئية، لكن أيضاً بفضل ما يمتاز به من ثباتية الأبعاد وعدم قابليته للتمزق بسهولة. وقد جرى استخدامه بداية في النسخ الوسيطة السالبة (internégatif) وفي نسخ الصوت السالبة، لكن سرعان ما جرى تعميم استخدامه ليشمل نسخ الاستثمار. واليوم، يقتصر استخدام الحامل ثلاثي الأسيتات على مرحلة التصوير، وذلك حرصاً على تفادي حدوث تكديس(١) الشريط وتعريض آلات التصوير للعطب.

تصنيع وتعليب الأفلام: تجري إسالة المادة الحساسة فوق حامل (ثلاثي الأسيتات أو البوليستير) يتراوح عرضه من 60 سم إلى 1 متر، وقد يصل طوله إلى 3000 متر. ومن ثم يجري تقطيع هذا الحامل المطلي إلى شرائح أو شرائط بعرض 70، 35، أو 16 ملم بالنسبة للأفلام الاحترافية. وأخيراً، يتم تثقيب هذه الشرائح بدقة متناهية.

ونقول عن كل الأفلام التي تجري صناعتها من خلطة المادة الحساسة نفسها، إنها من الخط نفسه، ويكون لها المواصفات الفوتوغرافية أو الضوئية نفسها. قد نلمس اختلافات طفيفة من خط إلى آخر، يجري تعديلها أثناء عملية المعايرة.

بعد ذلك، يجري توضيب هذه الشرائط على شكل بكرات، تأخذ عادة شكلاً دائرياً منبسطاً. ويتراوح طولها بين 30 و 600 متر تبعاً للطلب. وتُعلَّب غالباً ضمن علب معدنية ذات شكل مُميَّز (علب الأفلام).

---

(١) Bourrage، أي تعرّض الشريط للثني عدة ثنيات، على شكل أكورديون، في آلة التصوير ما يؤدي إلى تمزق الثقوب.

الطبقة الحساسة:

تتكوّن الطبقة الرقيقة الحساسة للضوء، في الأشرطة السينماتوغرافية، من بلّورات أحد هاليدات الفضة، المسمى هالوجينور الفضة[1]، تتوزع ضمن طبقة الجيلاتين. ويحدّد شكلُ وحجم هذه البلّورات خواص ومواصفات الشريط. فكلما ازداد حجم البلورات ازدادت حساسية الشريط. ثم إن طريقة توزّع الأحجام المختلفة من بلورات هالوجينور الفضة، هي التي تحدد نسبة التباين للشريط.

الصورة الكامنة: عندما تتعرض بلّورة هالوجينور الفضة للضوء يسْودّ لونها بسبب تشكّل معدن الفضة، وهو معدن غير منفذ للضوء. ما يجري هو تفاعل كيميائي إرجاعي: تكسب شاردة الفضة Ag^{+} إلكتروناً وتعود الفضة بالتالي إلى حالتها الحيادية، أي إلى معدن الفضة Ag^{0}. ذرات الفضة هذه، التي تشكّلت بفعل الضوء انطلاقاً من بلورات هاليدات الفضة، تسمّى الصورة غير المظهَّرة أو الصورة الكامنة.

الملوّنات الحسّاسة: تتحسّس العين البشرية للأمواج الكهرومغناطيسية التي تتراوح أطوالها بين 400 و700 نانوميتر، فيما تتحسس هاليدات الفضة لتلك التي تقل أطوالها عن 550 نانوميتر. ولكي نتمكن من استخدام هاليدات الفضة كطبقة حساسة تتناسب وحساسية العين البشرية، ينبغي استخدام مصفوفات من الحسّاسات اللونية. بعض الملوّنات الخاصة قادرة على تحويل الطاقة التي

---

(١) (Halogénure)، وهالوجينير الفضة هو أحد المركبات التي يشكلها معدن الفضة مع عنصر هالوجيني أو هاليدي، أي الكلور أو اليود أو الفلور أو الأستات، وهي العناصر الموجودة في العمود نفسه من جدول مندلييف. هاليدات الفضة هي كلوريد الفضة وبروميد الفضة ويويد الفضة وفلوريد الفضة.

تحملها الفوتونات (أي الأشعة الضوئية) إلى إلكترونات، وهي ما نسميها الملوّنات الحسّاسة للضوء. هذه الملوّنات هي التي جعلت الطبقات الحساسة للأبيض والأسود تتأثر باللون الأخضر، بالإضافة إلى تأثّرها الطبيعي بالأزرق، والحصول تالياً على شرائط الفيلم المسماة أورتوكروماتية (Orthochromatiques أي الحساسة للأزرق والأخضر). وفيما بعد، وتحديداً عام 1922، تم اكتشاف ملوّنات أخرى تتحسّس أيضاً للأحمر ما قاد إلى تصنيع أفلام سينمائية بانكروماتية (Panchromatiques، حساسة للأزرق والأخضر والأحمر).

التظهير الفوتوغرافي للشريط الأبيض والأسود: قلنا إن بلورات هاليدات الفضة تسْودّ بفعل الضوء. ومن أجل مدة تعريض طويلة للضوء تتحول تلك البلورات كلها إلى معدن الفضة. لكن التعريض اللحظي يؤدي إلى تشكيل صورة كامنة من بضع ذرات من الفضة في كل بلورة، وهذا ما نسميه تسجيل الإشارة الفوتوغرافية. وللحفاظ على هذه الصورة الكامنة والتمكّن من استثمارها، لا بد من تدعيمها (تكبيرها). وبما أنه لا يمكننا استخدام الطاقة الكهربائية لهذا الغرض، نلجأ إلى الطاقة الكيميائية، وهذه هي عملية التظهير الفوتوغرافي.

تقوم المادة المظهِّرة بإرجاع هاليدات الفضة إلى معدن الفضة. يتخلّى المُظهِّر عن إلكتروناته، وينتقل من شكله المُرجَع إلى شكله الأوكسيدي، وتسرّع الصورة الكامنة هذا التفاعل، فهي تسمح بفرز البلورات الحاملة للصورة الكامنة التي تحوّلت بأكملها إلى معدن الفضة، عن تلك التي لم تتلق الضوء وبقيت على حالتها الأصلية، أي على شكل هاليد الفضة. ولكي تظل الصورة مستقرة مع الزمن ينبغي إزالة هاليدات الفضة المتبقية فوق الشريط. ولهذا الغرض، نستعمل مغطساً فيه مادة تجعل تلك الهاليدات قابلة للذوبان في الماء، وهذا المغطس يسمى المثبِّت أو مغطس التثبيت.

بعد عملية الغسْل هذه تتحوّل الصورة إلى صورة سالبة، أي أن هنالك تعاكُساً في القيم اللونية لتدرّجات الرمادي فيما بين الموضوع المصوَّر والصورة الناتجة. وللحصول على صورة موجبة، نستخدم شريطاً آخر، هو بدوره يتأثر

بالضوء بطريقة عكسية ويقلب القيم اللونية. هذه العملية تسمّى عملية الطبع (أو السحْب tirage)، وتقود إلى صورة كامنة قابلة للتظهير والتثبيت لتعطي صورة بالأبيض والأسود مع قيم لونية تحاكي الموضوع المصوَّر.

الشريط الملوَّن: لإعادة إنتاج ألوان الموضوع المصوَّر لا بد من المرور بمرحلتين: تحليل تلك الألوان ومن ثم إعادة تركيبها. والمعروف أن نظام الرؤية عند الإنسان يستطيع رؤية الألوان كلها على أنها جمع بين الأزرق والأخضر والأحمر بنسب معينة. وعليه، ينبغي تسجيل ألوان الموضوع المصوَّر كنسبٍ محددة من الأزرق والأخضر والأحمر. ويتألف شريط الفيلم الخام الملوّن من ثلاث طبقات على الأقل، يجري تسجيل الأزرق على الأولى والأخضر على الثانية والأحمر على الثالثة. الأولى تكون حساسة للأزرق فقط، والثانية للأزرق والأخضر معاً (شريط أورتوكروماتيك) والثالثة للأزرق والأحمر مع الملوّنات الحسّاسة المناسبة. ومن الضروري إقحام مرشّح أصفر، يمتص اللون الأزرق، وذلك بين الطبقة الأولى والطبقتين التاليتين. (يرجى العودة إلى فقرة **اللون في السينما** والشكل المرافق لها).

تقود عمليتا التعريض ومن ثم التظهير إلى نسخة سالبة تحمل قيماً لونية معكوسة. ولإتمام العملية على أكمل وجه لا بد أيضاً من قلب الألوان، وذلك من خلال إنتاج ملوّنات ذات ألوان مكمّلة للألوان التي جرى تسجيلها: الأصفر (j) في الطبقة الحساسة للأزرق، والوردي أو الماجنتا (M) للأخضر، والأزرق المخضرّ (السياني Cyan) (C) للأحمر[١].

التظهير الفوتوغرافي الملوّن: للحصول على هذه الملوّنات، C,M,J، نختار سائل التظهير من مادة ذات طبيعة مؤكسَدة، تستطيع تالياً أن تتفاعل كيميائياً مع ثلاثة جزيئات مختلفة، تسمى المقرِنات. هذا الاقتران بين مادة

---

(١) اللون المكمّل (Complémentaire) للون معين هو اللون الذي يمتص اللون الأصلي في عملية الطباعة والتصوير الملوّن. فالأصفر يمتص الأزرق، والماجنتا يمتص الأخضر، والسيان يمتص الأحمر.

التظهير المؤكسَدة والمُقرِن المتوضع في كل طبقة، يعطي ملوّناً أصفر في الطبقة الحساسة للأزرق، وورديًاً في الطبقة الحساسة للأخضر، وسيانياً في تلك الحساسة للأحمر. وهكذا، نحصل على صورة ملوّنة وصورة بالأبيض والأسود ناتجة عن وجود الفضة التي تشكلت عبر عملية التظهير. وللتخلص من معدن الفضة والاحتفاظ بالصورة الملوّنة وحدها، نُخضِع الشريط إلى مرحلة غسل تجري بين عمليتي التظهير والتثبيت.

الحساسية (Sensibilité):

تعبير يستعمل غالباً كمرادف لتعبير **السرعة** (*Rapidité*). وبمعناها الأضيق، توصّف كلمة **الحساسية** الطريقة التي تتفاعل بها طبقات الفيلم الحسّاسة مع الأشعة الضوئية (انظر **سرعة الفيلم**).

معيار الحساسية (Sensitogramme):

قطعة شريط تُستخدم للاختبار في المختبر أو المعمل، نحصل عليها من خلال تظهير عيّنة من شريط الفيلم، تحمل تسجيلاً لمقاطع متتابعة تعرّض كل منها لمقدار معياري دقيق من الإضاءة، وهو مقدار يتغير وفق قانون معيّن. ويوفّر هذا العنصر إمكان تحديد مقدار الحساسية لطبقة حسّاسة معينة وشروط معالجتها.

قياس الحساسية (Sensitométrie):

مجمل تقنيات القياس التي تسمح بتحديد المواصفات الضوئية لطبقة حسّاسة للضوء (الحساسية، التباين، اللونية) والتحكّم في معالجتها (كيمياء المغاطس) في آلات التظهير (انظر **المعمل**).

سرعة الفيلم[١] (Rapidité):

مؤشرات التعريض: ويسميها الاحترافيون الـEI (*Exposure Index*)، وقد شهد تاريخ التصوير أنواعاً عدة لمؤشرات التعريض لتوصيف حساسية الفيلم الخام. واليوم، نستخدم في عالم التصوير عالمياً مؤشراً واحداً، هو مؤشر الآيزو (ISO)[٢]، الذي دمج ما بين المؤشر القديم المسمّى ASA (الحروف الأولى من تعبير *American Standards Association*)، ويمثل السلّم الحسابي للآيزو، والمؤشر القديم الآخر DIN (*Deutsch Industry Norm*) وهو السلم اللوغاريتمي للآيزو. فمثلاً، الفيلم 500 آيزو يتطلب ضعف كمية الضوء التي يتطلبها فيلم 250 آيزو، وفارق حساسيتهما يكافئ تدريجة من تدريجات الغالق (فتحة العدسة)، وهي ما يقابل تخفيض الضوء إلى النصف. مؤشر التعريض هذا، أي الـEI، هو ما نستخدمه في الخلايا الفوتوغرافية (الكهرضوئية) لمقاييس التعريض أو مقاييس السطوع للحصول على قيمة فتحة العدسة اللازمة لتأمين التعريض الأمثل لتصوير مشهد معيّن.

المؤشر ER (*Exposure Rating*): لا يمكن تطبيق أسلوب الآيزو عينه على شريط الفيلم الخام السالب، وعليه يلجأ مصنعو تلك الأفلام إلى طريقة لا تختلف كثيراً، كما هو الأمر في الطرائق الأخرى، أي ASA، DIN، ISO، نلجأ هنا إلى استخدام الطريقة المسماة «طريقة الكثافة الثابتة» التي تسمح بالحصول

---

(١) ينبغي عدم الخلط بين سرعة الفيلم بمعناها الموضّح في هذه الفقرة وبين سرعة تصوير وعرض الفيلم، أي عدد الكادرات في الثانية، حيث نتحدث عن سرعة 24 أو 25 كادر في الثانية. للمزيد: https://en.wikipedia.org/wiki/Film_speed#ISO.

(٢) نظام قياسي معياري اعتمدته المنظمة الدولية للمعايير (International Organization for Standardization) عام 1979 وجرى تعديله عام 1987.

على الـER. وهي طريقة موضوعية تماماً ولا ترتبط بالمواصفات الأخرى لشريط الفيلم. وكما هي الحال بالنسبة لطريقة الآيزو، لكن الآن مع النسخة السالبة، وللحصول على قيمة معدّل التعريض (ER) القابلة للاستثمار مع الخلايا المدرّجة بالآيزو، لا بد من الأخذ في الحسبان المواصفات الأخرى المرغوبة للصورة: التباينات، الدقة، درجة الحبيبية، مستوى دقة الألوان، ولا سيما درجة التشبع اللوني، وسواها. ويتم استخدام جداول خاصة تعطي مؤشر التعريض (EI) بعد حساب قيمة الـER، وهي جداول تأخذ في الحسبان هذه المواصفات التي ترتبط بالتقانات المستخدمة في الطبقة الحساسة للفيلم الخام، مثل الأفلام ذات الحبيبات الصفيحية (Tabular-grain Films)[١] أو ذات المُقرنات من نوع DIR[٢] أو سواهما.

---

(١) هنا تكون بللورات هاليدات الفضة في الطبقة الحساسة منبسطة وأكثر تسطّحاً مما يوفر زيادة في الحساسية والدقة.

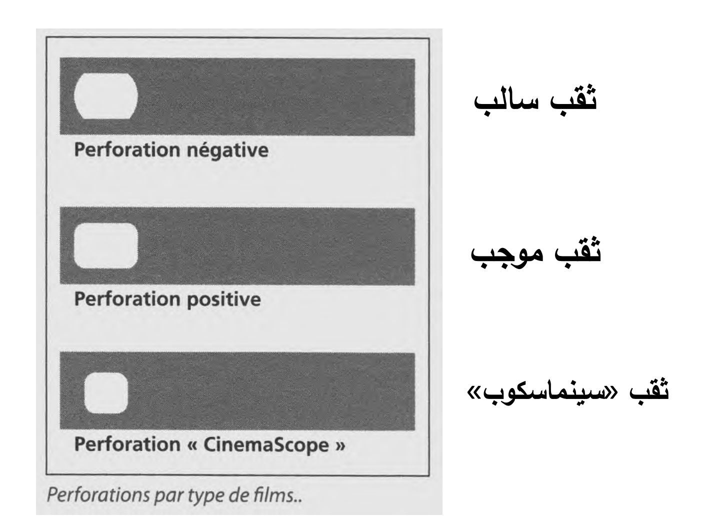
(٢) Development Inhibitor Releising، نوع خاص من المقرِنات يسمح بتحسين بنية الصورة خاصة على مستوى الطابع الحبيبي والدقة والإشباع اللوني.

الثقوب:

تتخذ الثقوب بطبيعة الحال أشكالاً محدّدة، وتُستخدَم لجذب شريط الفيلم وتأمين سيره إلى مختلف أقسام التجهيزات. وللثقوب وظيفتان، فهي تسمح بجرّ الفيلم داخل آلة التصوير وآلة العرض، وفي الوقت نفسه تضمن المحافظة على مسافة ثابتة بين الصور المسجَّلة على الشريط. هذا يعني أن عملية تثقيب شريط الفيلم تتطلب دقة متناهية.

الفيلم 35 مم: كان إديسون وراء اختراع التثقيب، وكان يستخدم صفّين جانبيين من الثقوب، كل صفّ يحوي أربعة ثقوب للصورة الواحدة. وفي أفلام لوميير، كان كل صفّ جانبي يتضمّن ثقباً دائرياً لكل صورة. ولم تلبث نهضة الصناعة السينماتوغرافية أن فرضت طريقة إديسون في التثقيب، عام 1909، التي لم تتغيّر عملياً حتى يومنا هذا.

وعند إطلاق نظام السينماسكوب عام 1952، عمدت شركة فوكس إلى تقليل عرض الثقوب في نسخ الـ 35 مم، وذلك بقصد توسيع مساحة الصورة إلى أكبر قدر ممكن، والاستعاضة عن المسار الصوتي الضوئي بأربعة مسارات مغناطيسية. وقد فرض هذا التعديل تبديل مسننات التلقيم (أو المذخّرات débiteurs) في أجهزة عرض السينماسكوب، وهي القطع المسؤولة عن سحب الشريط الفيلمي من المخزن لتلقيم الجهاز، على أن تظل مؤهلة للتعامل مع النسخ ذات التثقيب المعياري (ستاندار). واليوم، اختفت تلك الثقوب المصغّرة غير أن مسننات التلقيم، المتوافقة مع الثقوب المصغّرة الخاصّة بالسينماسكوب، لا تزال تُستخدم في أجهزة العرض 35 مم.



Perforations par type de films..

الثقوب حسب نوع الفيلم

الخطوة: خطوة الثقوب هي المسافة الفاصلة بين مركزي ثقبين متتاليين. ومنذ بدايات السينما جرى اعتماد مسافة 4,75 مم لخطوة أفلام الـ 35 مم، وهذا يقابل سحب الفيلم بمقدار 19 مم لكل صورة (٤ ثقوب). ولأسباب تتعلق بعملية النسْخ، يتم اعتماد قيمة أقل قليلاً للشريط السالب (4,74 مم للفيلم من قياس 35 مم).

أفلام الـ 65 و 70 مم: تحمل هذه الأفلام صفّين من الثقوب متقابلين ومتطابقين، مع خطوة سحب تبلغ خمسة ثقوب للصورة الواحدة، أي بتقدّم مقداره 23,75 مم للصورة. وللثقوب أبعاد وخطوة الفيلم ٣٥مم نفسها.

اللون في السينما:

ما إن رأت السينما النور حتى جهد الباحثون والمخترعون لتزويدها بما كان ينقصها آنذاك، لكي تتمكن من إعادة تكوين الحقيقة المصوَّرة على أكمل وجه، ونقصد الصوت واللون.

التلوين والمؤثرات اللونية:

في تلك الأيام، كان الشريط الوحيد المتوافر هو شريط الفيلم **بالأبيض والأسود.** وأول ما تبادر إلى الأذهان، منذ 1896، هو **تلوين** النسخ المخصّصة للعرض. في البداية وظّف السينمائيون عدداً من الفتيات الماهرات، كنّ يقمن بتلوين الفيلم يدوياً، صورة صورة، وفقاً لتوجيهات معلّم التلوين: الأشجار بالأخضر، هذا الثوب بالأزرق وذاك السقف بالأحمر، وهكذا. وسرعان ما تزايد الطلب بشكل كبير على الفيلم الملوّن، ما دفع للانتقال إلى مرحلة التصنيع. وهكذا، كان يتم اقتطاع المناطق المُراد تلوينها، صورة صورة، من نسخة أولية تشكّل القالب[١] الذي سيُستخدَم لتلوين نسخ العرض (في البداية كان التلوين يدوياً، ثم أصبح ميكانيكياً يُنفَّذ بواسطة جملة من الفراشي الدوّارة أو أسطوانات التحبير)، وعليه، كانت نسخ العرض تلك تلوّن على التوالي بستة أو سبعة ألوان مختلفة (بالطبع كان كل لون يتطلب قالباً خاصاً به).

---

(١) Pochoir، وهو عبارة عن صفيحة من الورق المقوّى أو من المعدن، يجري قصّها وتفريغها وفق صورة معينة ، بحيث تشكل أنموذجاً أو قالباً نستطيع استخدامه لنسخ أو تلوين تلك الصورة على نسخ متعددة.

ظَل التلوين يُستخدَم على نطاق واسع جداً حتى الحرب العالمية الأولى، خاصة بالطريقة المسمّاة باتيكولور (Pathécolor)[1]، بعدها دخل في مرحلة الإهمال، قبل أن يختفي تماماً بحلول عام 1930. لكن التلوين اليدوي، وبرغم تراجعه الكبير بسبب انتشار التصنيع، ظل يستخدَم من حين إلى آخر، وقد جرى استخدامه، على سبيل المثال، في فيلم **الدارعة بوتمكين** (س.م.إيزنشتين، 1925)، حيث جرى تلوين علم الثورة باللون الأحمر.

الصبْغ والاصطباغ:

كانت عملية التلوين عالية التكاليف نسبياً. ففي عام 1906، كانت نسخ الفيلم لا تزال تُباع بالمتر، وكان متر الفيلم الملوّن يُباع بثلاثة فرنكات مقابل فرنكين للأبيض والأسود. وبدأ التفكير بطرائق أخرى للحصول على المؤثرات اللونية.

ظهرت طريقة **صبغ** الصورة كاملة بسويّة واحدة، سواء بدهن الفيلم باللون بشكل منتظم، أم باستخدام أفلام ذات حامل ملوّن. وهكذا، طرحت شركة كوداك، بحلول عام 1930، أنواعاً عدة من الحوامل المصبوغة تحت أسماء إكزوتية (جاءت بالفرنسية في نص الشركة الأصلي): زهرة اللوتس، ليلية، نزوة، وردة مذهّبة، إلخ. فمثلاً، كانت المشاهِد الليلية تُصبَغ بالأزرق، ومشاهد الحرائق بالأحمر، وهكذا... كما ظهرت تقنية أخرى تستعين بعملية الاصطباغ (Virage)، إذ تُحوَّل الصورة بالأبيض والأسود إلى صورة بالألوان وبالأبيض، وذلك من خلال تفاعلات كيميائية يتحول بنتيجتها معدن الفضة إلى واحد من أملاح الفضة الملونة (الأحمر المائل للبني sépia، الأزرق، الأخضر، إلخ، تبعاً للتفاعل الكيميائي المطبَّق).

وقد استُخدم الصبغ والاصطباغ على نطاق واسع في العشرينيات (أحياناً كان يجري الجمع بينهما لبلوغ دقة أكبر). ومع ظهور الناطق، الذي حمل بُعداً إدهاشياً أكبر بكثير، غابت المشاهد المصبوغة أو المصطبغة في غياهب النسيان.

---

(١) نسبة إلى شركة باتيه (Pathé) الفرنسية المشهورة التي عاصرت بدايات السينما.

استمرت بعض الأفلام في استخدام التناوب أبيض وأسود/ ألوان، لكن لأغراض درامية: في **مرحباً أيها الحزن** (أوتو بريمنغر، 1958)، جاءت مشاهد الحاضر بالأبيض والأسود، والذكريات بالألوان؛ فيلم **آه كم تحابنا** (إيتوري سكولا، 1974) يبدأ بالأبيض والأسود وينتهي بالألوان، حاله حال التطور الذي شهدته السينما في الفترة التي غطتها أحداث الفيلم؛ **ساحر أوز** (ڤ. فليمنغ، 1939) ناوب ما بين اللون الأحمر البني والتكنيكولور تبعاً لمكان الحدث، هل هو في الواقع أم في أراضي الساحر أوز.

طريقة الصبغ لم تعد تستخدم البتة، لكن عملية الطبع على شريط موجب (بوزيتيف) ملوّن، ضمن شروط تعطي إيحاءً بصرياً بأننا أمام فيلم صُوِّر بالأبيض والأسود وخضع لعملية اصطباغ، ظلت تُستخدم من حين إلى آخر للإيحاء بطابع معين (**جيرڤيز**، رونيه كليمان، 1956؛ أو **عبور باريس**، كلود أوتان لارا، 1956).

الطرائق التكاملية:

كانت الطرائق آنفة الذكر تقتصر على تحقيق بعض المؤثرات الملوّنة انطلاقاً من فيلم مسجَّل بالأبيض والأسود. في موازاة ذلك، انكب عدد من الباحثين على دراسة إمكان تسجيل الألوان الطبيعية مباشرة في أثناء تصوير المشهد. وبما أننا لم نكن نملك وقتها سوى أفلام بالأبيض والأسود، اتجهت الأبحاث الأولى، بطبيعة الحال، نحو استخدام تركيب الألوان بالطريقة **التكاملية**.

الطرائق القائمة على الصور المنفصلة:

منذ عام 1906، بادر البريطاني جورج ألبرت سميث، وقد تشارك لاحقاً مع تشارلز أوربان (Urban)[١]، إلى تسجيل براءة اختراع طريقة جديدة بُدئ في استخدامها صناعياً عام 1908 تحت اسم **كينيماكولور** (*Kinemacolor*). كانت

---

(١) صاحب شركة أوربان للتجارة (Urban Trading Co.) ومقرها لندن.

الكاميرا تدور بسرعة 32 صورة في الثانية، أي ضعف السرعة العادية التي كانت معتمدة آنذاك، وبفضل مرشّح دوّار موضوع أمام العدسة، كان يتم تسجيل الصور (بالأبيض والأسود) بالتناوب من خلف مرشّح أحمر وآخر أخضر. ويجري العرض بالطريقة بنفس: كان المشاهد يرى إذاً في كل ثانية، 32 صورة، تتناوب بين الأحمر والأخضر، صوراً كانت تُجمَع بصرياً بفضل ظاهرة دوام الانطباع على الشبكية. وعلى الرغم من الإرهاق الذي كانت تعاني منه العين بسبب التراكب المتناوب، وبرغم ظهور الأهداب الملونة الناتجة عن انتقال الموضوعات المرئية بين صورتين مسجَّلتين، عرفت طريقة الكينماكولور نجاحاً ملموساً، خاصة عام 1912 مع فيلم *The Durbar of Delhi*، وهو ريبورتاج عن تتويج الملك جورج الخامس إمبراطوراً على الهند[١]. وبعد عامين، نشب صراع حول موضوع براءات الاختراع قاد إلى اختفاء هذه الطريقة.

فيما بعد، جرى اعتماد طرائق أخرى تعتمد على التكامل ثنائي اللون، بعضها تخلّص من الإرهاق البصري الذي كانت تسببه طريقة الكينماكولور. لكنها، شأنها شأن هذه الأخيرة، كانت كلها ثنائية اللون، وبالتالي لم تكن تعطي سوى طيف محدود من التنويعات اللونية.

أول طريقة ثلاثية الألوان ظهرت عام 1913 مع نظام **كرونوكروم غومون**، أو **غومونكولور** (*Gaumontcolor*). اعتمدت هذه الطريقة آلة تصوير خاصة، تحمل ثلاث عدسات مجهّزة بثلاث مرشّحات، أحمر وأخضر وأزرق، كانت تلتقط في كل لحظة ثلاث صور متجاورة؛ ويجري العرض بطريقة عكسية، باستخدام جهاز عرض، هو الآخر يحمل ثلاث عدسات كل منها مجهّز بمرشّح. كانت الغومونكولور تعطي كل التلوينات، لكنها تعاني من صعوبة مطابقة الصور الثلاث بالدقة المطلوبة على الشاشة. وقد جرى استثمار هذه الطريقة في فترة ما قبل الحرب في صالة باريسية وأخرى في نيويورك، وأعيد استثمارها في الفترة

---

(١) الفيلم كان بالطبع من إنتاج إنجليزي، وجرى هذا التتويج في أثناء سيطرة الإمبراطورية البريطانية على الهند، وعنوانه يعني «بلاط دلهي».

1919-1920 في صالة غومون- بالاس في باريس (تحديداً لعرض ريبورتاج عن الاستعراض العسكري بذكرى 14 تموز 1919)، ثم اختفت.

فيما بعد، تم تطوير طرائق أخرى متعددة، اعتمدت الجمع اللوني لصور منفردة، وتخلّصت من العيوب السابقة. واحدة منها فقط جرى استثمارها تجارياً هي **الروكولور** (*Rouxcolor*)، ابتكرها الأخوان لوسيان وأرمان رو، وقد استخدمها مارسيل بانيول في تصوير فيلمه **ابنة الطحّان الفاتنة** (*la Belle Meunière*, 1948).

الطرائق القائمة على الشبكات الملوّنة:

بدلاً من تفريق الصور الثلاث المقابلة للأحمر والأخضر والأزرق، بإمكاننا أن نشبكها فيما بينها، ما يؤدي أوتوماتيكياً إلى التخلص من مشكلة انطباقها الواحدة فوق الأخرى. وقد طرح الفرنسي دوكو دو أورون هذه الطريقة منذ عام 1868، وطبقّها الأخوان لوميير بدءاً من عام 1907، باستخدام ألواحهما الفوتوغرافية(١) المسمّاة أوتوكروم.

من بين الطرائق السينماتوغرافية التي تم تصميمها وفق هذا المبدأ، وانتهت إلى بعض التطبيقات العملية، كانت طريقة **دوفيكولور** (Dufaycolor)، وقد جرى تصميمها في بريطانيا بحلول عام 1935 واستفادت من أبحاث الفرنسي لـ . دوفي.

الطرائق التفاضلية:

لم تكن طريقة الجمع التكاملي بالطريقة المثلى، فلكي تنتشر السينما بالألوان، كان لا بد من وجود نسخ ملوّنة، يجري عرضها بسهولة تضاهي سهولة عرض نسخة الأبيض والأسود، أو النسخة الملوّنة باليد. وعليه، استند الحل الصحيح إلى استخدام طريقة التركيب **التفاضلي**، وبفضلها صار اللون أمراً مألوفاً منذ عام 1920، قبل أن يغزو السينما ويهيمن عليها بشكل شبه كلّي بدءاً من الخمسينيات.

---

(١) أي الأفلام الخام التي كان يستخدمها الأخوان لوميير.

التكنيكولور:

عام 1915، بادر ثلاثة مهندسين أمريكيين، هم هربرت ت.كالموس (H.T.Kalmus) ودانييل ف.كومستوك (D.F.Comstock) ودبليو ب. ويستكوت (W.B.Westcott)، إلى تأسيس شركة "Technicolor Motion Picture Association"، لم يلبث أن ذاع صيتها في شتى أصقاع العالم.

الأفلام ذات المقرِنات:

كان التكنيكولور يتطلب استخدام آلة تصوير خاصة، يتم فيها تسجيل الألوان من خلال ثلاث نسخ سالبة بالأبيض والأسود. لكن الهدف المنشود كان يتمحور حول تصنيع فيلم خام قادر على تسجيل الألوان بصورة مباشرة، ويوفّر إمكان التصوير بالألوان أو بالأبيض والأسود على حد سواء باستخدام آلة تصوير عادية، مثلما كان بإمكان المستثمرين من أصحاب الصالات عرض أفلام الأبيض والأسود أو الأفلام الملونة على حد سواء بفضل التكنيكولور.

منذ مطلع القرن، استطاع هومولكا (Homolka) (عام 1907) وفيشر (Fischer) (1911) إرساء أسس ما سمّي آنذاك التظهير الاصطباغي (Chromogène)، وفيه تتشكل الصورة الملوّنة مباشرة على الطبقة الحساسة انطلاقاً من المقرِنات (انظر **الطبقة الحساسة**). لكن كيمياء العصر لم تكن بعد تسمح ببلوغ التطبيق العملي لهذا النظام. وكان لا بد من الانتظار حتى أواسط الثلاثينات كي نشهد ظهور أساليب التلوين الأولى، **المونوباك** (monopack)، مع نظامي **كوداكروم** و**أغفاكولور**، وقد ظهرا تقريباً في الوقت نفسه، حيث كان يجري طلاء الحامل الفيلمي نفسه بثلاث طبقات حساسة منضَّدة فوق بعضها البعض.

الكوداكروم (Kodachrome):

كان نظام الكوداكروم (ولا يزال) نظاماً فريداً من نوعه، وفيه كانت المقرنات تتوضَّع من خلال ثلاثة مغاطس متتالية، يجري فيها تظهير الطبقات الحساسة الثلاث على التوالي، وذلك بدلاً من إقحامها ضمن الطبقات الحساسة

نفسها. صحيح أن هذا كان يزيد من تعقيد عملية التظهير على المستوى التقني، لكن كيمياء هذه العملية باتت الآن في غاية البساطة، وعليه استفاد الكوداكروم منذ اللحظة الأولى من وجود مواد تلوينية مقاومة للتقادم. وقد جرى تسويق الكوداكروم عام 1935 بصفته فيلماً من نوع ريڤرسال[١]، من قياس 16 أو 8 مم، مخصص للهواة. لكنه كان يمتاز بقدرته على استخلاص النسخ الثلاث بالأبيض والأسود، التي كنا نحتاجها لاستنساخ التكنيكولور، انطلاقاً من نسخة أصلية 16 مم. وقد جرى استخدام هذه الطريقة تحديداً لإنتاج أفلام الحيوانات من سلسلة والت ديزني **أنها الحياة** (*True-Life Adventures*، بدءاً من عام 1948). إلى ذلك جرى، بين عامي 1940 و1950، تصنيع نسخة من قياس 35 مم للسينما الاحترافية (وكان الطبع يُنفَّذ بالتكنيكولور على النحو الذي ذكرناه آنفاً)، وهي نسخة خُصّصت لتصوير المشاهد التي يستحيل تصويرها باستخدام آلة التصوير تكنيكولور، كالمشاهد الجوية لفيلم Dive Bomber (مايكل كورتز، 1941)، وحريق الغابة في **فتاة الغابة**[٢] (جورج مارشال، 1942)، إلخ، وصولاً إلى المشاهد الخارجية التي صُوّرت في أفريقيا لفيلم **كنوز الملك سليمان** (كونتون بينيت وأندرو مارتون، 1950). وفي الفترة 1944-1945، جرى تصوير فيلمي لويس كينغ *Thunderhead* و*Thunderhead-Son of* Flicka كاملين باستخدام الكوداكروم 35 مم. وظل هذا النظام يُستخدَم في التصوير الفوتوغرافي حتى عام 2009.

الأغفاكولور (Agfacolor):

على عكس الكوداكروم، يستخدم نظام الأغفاكولور ثلاث طبقات حساسة تحوي المقرنات، وكان قابلاً للتظهير في مغطس وحيد، وهو النظام الذي حمل بالتالي تباشير الأنظمة المستخدمة في يومنا هذا. وقد ظهر عام 1936 على

---

(١) Inversible، ويسمى بالإنجليزية Reversal film، وهو الفيلم الذي يسجل الصورة الموجبة مباشرة على عكس الفيلم السالب الذي يعكس القيم اللونية.

(٢) The Forest Rangers.

شكل فيلم ريڤرسال قبل أن تنجح شركة أغفا، عام 1939، في تصميم نسخة سالبة - موجبة، أتاحت للمرة الأولى، ليس فقط التصوير بل أيضاً طبع النسخ فوق شريط الفيلم ذي الطبقات الحساسة المتراكبة.

دُشِّن نظام الأغفاكولور سالب - موجب عام 1940 مع فيلم **النساء أفضل الدبلوماسيين** (*Women are Better Diplomats*، جورغ جاكوبي Georg Jacoby)، لكنه كان لمّا يزل يعاني آنذاك من بعض العيوب على مستوى طباعة النسخ. وتعود انطلاقته الفعلية إلى فيلم **المدينة الذهبية** (*The Golden City*، ڤيت هارلان، 1942) و**مغامرات البارون مونشهاوزن** (جوزيف ڤون باكي، 1943).

الإستمانكولور (Eastmancolor):

بعد سقوط الرايخ الثالث وإنهاء احتكار حقوق براءة اختراع الأغفاكولور، شهدنا ظهور العديد من أنظمة السالب - الموجب التي اعتمدت أسس الأغفاكولور: النظام البلجيكي **جيڤاكولور** (*Gevacolor*)، والياباني **فوجيكولور** (*Fujicolor*)، والإيطالي **فيرانياكولور** (*Ferraniacolor*). وفي بلدان الكتلة الشرقية، التي استولت، عام 1945، على مخزون هائل من أشرطة الأغفاكولور (وعليها جرى تصوير المشاهد الملونة من فيلم **إيڤان الرهيب** لإيزنشتين) اتخذت تفريعات الأغفاكولور اسم **سوڤكولور** (*Sovcolor*) في الاتحاد السوڤييتي، و**أورڤوكولور** (*Orwicolor*) في ألمانيا الشرقية. بدورها، أطلقت شركة أنسكو الأمريكية، وكانت قبل الحرب فرعاً من فروع أغفا، نظام **الأنسكوكولور** (*Anscocolor*). ولا بد من الإشارة إلى أننا لم نتطرّق هنا سوى للأنظمة التي جرى تسويقها تجارياً.

غير أن **الإستمانكولور** من شركة كوداك، وقد جرى تسويقه عام 1951، هو الذي رسّخ فعلياً نظام النسخة السالبة - الموجبة. وقد استند هذا النظام أيضاً إلى الأبحاث التي أجرتها شركة كوداك، وكانت قد صممت في أثناء

الحرب نظامي ألوان للتصوير الفوتوغرافي، لا يزالان قيد الاستخدام (إيكتاكروم Ektachrome وكوداكولور Kodacolor)، وفيهما تتوضّع المقرنات ضمن الطبقة الحساسة بطريقة مغايرة لطريقة أغفا. وقد حمل نظام الإستمانكولور تجديداً بالغ الأهمية، تمثّل في التصحيح الآلي لمظهر اللون باستخدام **قناع** داخلي. وقد شجّعت جودة النتائج على التخلي التدريجي عن كاميرا التكنيكولور الثقيلة، وسرعان ما صارت الأفلام كلها تصوَّر على نسخ سالبة مُدمَجة[١] (مونوباك négatif monopack). أما بالنسبة لعملية النسْخ فيمكن اعتماد طريقة طبع التكنيكولور التقليدية أو الطبع على نسخة ملونة موجبة مونوباك.

من هنا مثّلت الخمسينات منعطفاً في تاريخ السينما الملونة. لقد صار بالإمكان آنذاك التصوير بآلات تصوير عادية، والاكتفاء بطباعة عدد أقل من النسخ، وهذا ما لم يكن ممكناً على الإطلاق مع التكنيكولور؛ وتالياً لم تعد الألوان حكراً على الإنتاجات الضخمة. تزامن ذلك من جهة أخرى مع ظهور التلفاز الملوّن (منذ عام 1954، في الولايات المتحدة)، الذي راح يطلب أفلاماً بالألوان. وعلى الفور، انعطف مسار السينما، ففي الخمسينيات كان الفيلم الملون يشكل الاستثناء، أما اليوم فقد بات التصوير بالأبيض والأسود هو الحدث.

الطرائق الحالية:

سرعان ما اختفى نظام الأنسكوكولور، وعكفت السينما الاحترافية على استخدام نظامي الإستمانكولور والفوجيكولور. ومنذ بداياتها، شهدت الأفلام القابلة للتظهير وفق الطرائق التي اعتمدتها كوداك لمعالجة منتجاتها الخاصة، العديد من التحسينات: تحسين الحساسية، بحيث انتقلنا من مُعامِل تعريض يساوي 20 عام 1950، إلى 500 في التظهير العادي، إضافة إلى زيادة دقة الصورة والتقليل من آثار المظهر الحبيبي فيها، وكذلك زيادة استقرار الألوان، والتخلص من التشويهات اللونية في الظل، وسواها.

---

(١) المقصود بالدمج هنا هو دمج الطبقات اللونية الثلاث على الشريط الفيلمي نفسه.



Couche sensible : superposition de couches déposées sur le support film.

الطبقة الحساسة: تنضيد الطبقات المترسّبة فوق الحامل الفيلمي

من الخيط إلى الخيط:

طريقة كانت تُستخدم لتحديد بداية ونهاية مقطع معيّن، على بكرة الفيلم، عبر خيطين يُربَطان في ثقوب الشريط، بهدف الطلب إلى المعمل إجراء تعديل ما عليه.

ثنائي الشريط (Double bande):

الشكل الذي يتمثل به الفيلم الناطق عندما يتم تسجيل الصورة والصوت على حاملين منفصلين، سواء بشكلهما التماثلي أم الرقمي. وتجري مزامنة الصوت والصورة إما بوسائط كهروميكانيكية أو عن طريق رموز التزامن.

المعمل:

ويُستخدم من دون المضاف إليه (ويقال لابو)[١]، ويشير إلى المنشآت التي نجري فيها تظهير الأفلام وطبع نسخ لها، وهذا يشكل جوهر مهمّات معمل السينما.

التظهير[٢]**:** ويجري ضمن **آلات التظهير**، وهي عبارة عن سلسلة من الأحواض تحوي المحاليل الكيميائية اللازمة لعملية التظهير والتبييض والتثبيت ومن ثم الغسل، وتسبقها الخزانة التي تحتضن لفّات الشريط الفيلمي، كما تتبعها خزانة أخرى للتنشيف. ويسير الفيلم فوق بكرات صغيرة ملساء مثبتة فوق مجموعة من الإطارات، تجعل مسار الشريط يرسم سلسلة من الالتواءات الشاقولية. يتم ضبط وتنظيم درجة حرارة المحاليل بدقة بحيث لا تتغير بأكثر من $0,1^{o}C$ طوال طور تظهير الفيلم الملوّن. وتُحرّك مضخات خاصة كل محلول من هذه المحاليل ضمن حوضه بحركة دائرية، وذلك بغية الحفاظ على تجانسه والتمكّن من تنقيته وتجديده، والتخلص من المحاليل المستَهلَكة التي يجري معالجتها قبل التخلص منها (إذ يتم التخلص بشكل شبه كلي من المواد الملوّثة والمعادن الثقيلة مثل الفضة). هذه الآلات تعمل من دون توقّف، حيث تُشبَك الأفلام كلٌّ بالذي يليه. وبالطبع، تكون آلات التظهير كتيمة تماماً بالنسبة للضوء، أو توضع في غرف مظلمة أو مضاءة بضوء غير فاعل، أي

---

(١) في الفرنسية Laboratoire أي المختبر. لكن التعبير المستخدم لدينا هو «معمل الطبع والتحميض»، ويقال المعمل اختصاراً.

(٢) الكلمة الأكثر تداولاً هي كلمة تحميض، لكننا آثرنا استعمال كلمة تظهير، وهي من وجهة نظرنا الأقرب إلى المعنى.

عديم التأثير على الشريط. نستخدم، على سبيل المثال، الضوء الأحمر مع الأفلام الموجبة بالأبيض والأسود، وضوء الصوديوم (الأصفر) مع الفيلم الموجب الملوّن.

وبطبيعة الحال، تحتاج كل طريقة من طرائق التظهير إلى آلة خاصة بها: التظهير الملوّن يتطلب عدداً أكبر من الأحواض مقارنة بالأبيض والأسود، وتظهير الأفلام الموجبة يحتاج أحواضاً مغايرة لتلك الخاصّة بالسالبة. من هنا، ندرك صعوبة معالجة كل طراز (ماركة) بطريقة خاصة بها، وهذا ما يفسر السبب في أن أفلام الـ 35 مم كلها اعتمدت في النهاية طريقة موحّدة للمعالجة (وهي طريقة المعالجة المستخدمة من جانب شركة كوداك). وفي المقابل، كانت المعامل، ولا تزال، تعمد إلى تظهير أفلام الأبيض والأسود بمعزل عن نوعيتها.

نذكّر بأن الخلل في تظهير النسخة السالبة سيتسبب في إعادة التصوير. وعليه، يحرص المعمل على معالجة الفيلم بعناية فائقة، ليس فقط على مستوى النظافة وإزالة الغبار (لتفادي البقع والجروح)، بل أيضاً على المستوى الكيميائي لعملية التظهير، وهو ما تجري مراقبته بانتظام باستخدام **مقياس الحساسية** (*Sensiométre*) الذي يقيس بانتظام المعاملات الفوتوكيميائية للشريط.

وبطلب من مدير التصوير، يجري المعمل في بعض الأحيان عمليات تظهير خاصة. قد تشمل عمليات التظهير الزائد (*push process*)، وهذه تحصل عبر زيادة مدّة بقاء الشريط ضمن محلول التظهير، ما يزيد من تكثيف الصورة ورفع نسبة التباين في النسخة السالبة وذلك على حساب ازدياد المظهر الحبيبي؛ أو عمليات التظهير مع حبيبات دقيقة (*pull process*)، حيث نقلل زمن بقاء الشريط في محلول التظهير لتخفيف الكثافة والتباين في النسخة السالبة، وكذا تخفيف مظهره الحبيبي؛ لكن قد يتعلق الأمر بعملية تظهير من دون تبييض (*bleach by-pass*) أو التظهير الفضي (*argentique*)، وتسمى E.N.R، وربما أيضاً ما يسمى التظهير المتقاطع أو المختلط (*cross process*)...

من النيجاتيف إلى النُسَخ: كان المعمل تقليدياً يَطبع، مباشرة بعد التصوير، النسخ الموجبة (بوزيتيف) عن كل اللقطات الأولية (الرشز) التي يتم تصويرها، وكان فريق التصوير يشاهد هذه النسخ كل يوم لمعاينة ما صوّره بالأمس. لكن هذا العمل توقف اليوم، وحلّ محله نظام إلكتروني فيه تُحوَّل اللقطات الأولية تلك إلى ڤيديو، عبر التيليسينما، لتتم مشاهدتها ومعاينتها على شريط كاسيت أو قرص DVD، من دون الاضطرار إلى طبع نسخ موجبة عنها. وتبعاً لما هو معتمد في كل بلد، ولتوجيهات مدير التصوير، قد تخضع اللقطات الأولية الفيلمية أو الڤيديو لعملية معايرة لونية أولية.

ومع انطلاق الإنتاج، أو بعد إنهاء التصوير، تبدأ أعمال مونتاج الصورة والصوت. هذه العمليات باتت اليوم تجري وفق طريقة **المونتاج الافتراضي**. حيث يتم تنفيذ المونتاج على عناصر الڤيديو التي حصلنا عليها من تحويل اللقطات السالبة بواسطة التيليسينما، عبر تخزين هذه العناصر تحت شكل رقمي في ذواكر (أقراص صلبة) محطة المونتاج الحاسوبية الافتراضية. وبعد الانتهاء من المونتاج، نحصل على كاسيت رقمية تقابل نسخة العمل التقليدية، وعلى قائمة باللقطات الممنتَجة مع رقم التعريف الخاص بكل منها.

عند الانتهاء من المونتاج، نجري عملية **مطابقة** مختلف عناصر النيجاتيف الأصلي مع نسخة العمل، وذلك من خلال لصق هذه العناصر، الواحد تلو الآخر (بمعنى منتجتها وفق نسخة العمل تلك). وبالترافق أو بالتوازي مع مونتاج الصورة، تجري منتجة الصوت الذي سيسمح، بعد الميكساج، بالحصول على نسخة الصوت السالبة.

إثر الانتهاء من مونتاج النسخة السالبة الأصلية نقوم بمعايرتها وضبط ألوانها (انظر **المعايرة**)، وبعد إقرار نتائج هذه المعايرة نطبع النسخة صفر، وهي أول نسخة معايَرة. وقد نضطر إلى إجراء بعض التصحيحات على المعايرة قبل أن ننتقل إلى تجهيز النسخة الوسيطة الموجبة (interpositif) (أو النسخة الرديفة contretype) والتي ستكون بمنزلة نسخة احتياطية (في حال تعرّض النسخة السالبة الأصلية لأي حادث طارئ) توفر إمكان الحصول على نسخة وسيطة أو أكثر بغرض طبع نسخ الاستثمار بكميات كبيرة.

آلات الطبع (Tireuses): هنالك طريقتان لنسخ الفيلم من العنصر السالب إلى الموجب. طريقة **الطبع بالتَماس**، وفيها ينطبق الفيلم الخام على الفيلم المراد نسخه وينسابا متلامسَين، بحيث يتم تعريض الأول من خلال الثاني. وتكون النسخة بنفس أبعاد الأصل. أما في طريقة **الطبع الضوئي** فيتحرك الفيلمان كل على حدة، وتقوم عدسة خاصة بإسقاط صورة الفيلم المراد نسخه فوق الفيلم الخام.

وعندما يتطلب الأمر تغيير الفورمات (تكبير أو نفخ السوبر 16 على 35 مم، أو السوبر 35 على 70 مم، وكذا تصغير السوبر 35 على 35 مم مضغوط)، لا بد من اللجوء إلى الطبع الضوئي للحصول على النسخة الوسيطة الموجبة أو السالبة، تبعاً للطريقة التي يعتمدها الإنتاج والمعمل. وفي أغلب الحالات، تجري عمليات الطبع الضوئية هذه باستخدام آلات نسخ تناوبية، تحرّك الفيلم بصورة متواترة صورة صورة، كما يفعل جهاز العرض، لكن بسرعة تقل عن 10 صور في الثانية.

أما نُسخ الاستثمار، فيجري طبعها على آلات طبع مستمرة[١]، قد تصل سرعتها إلى 13000 متر في الساعة، (ومع الـ 24 صورة في الثانية تكون السرعة 1600م في الساعة). وبهذا المعدل، تستطيع آلة وحيدة، تعمل بصورة مستمرة (باستثناء التوقفات اللازمة للصيانة) أن تطبع عدة مئات من النسخ في بضعة أيام!

وفيما يخص الصوت، الذي يسبق الصورة المقابلة بضع عشرات السنتيمترات، فيجري طبعه عن نسخة الصوت السالبة، من خلال طريقة الطبع بالتماس، وعلى آلات طبع مستمرة. في الغالبية العظمى من الحالات نلجأ إلى طريقة **الطبع الرطب** لنسخ العناصر الوسيطية أو عند التكبير أو التصغير.

---

(١) بمعنى غير متواترة أو غير تناوبية.

النسخة السالبة للصوت (Négatif son): تجهَّز عناصر الميكساج على شكل شرائط مغناطيسية رقمية أو أقراص رقمية من النوع الحاسوبي، وانطلاقاً من هذه العناصر يجري إعداد نسخة الصوت السالبة في مراكز التحويل الضوئي المتخصصة. وقبل تعميم استخدام الصوت الرقمي، كان يجري إعداد عناصر الميكساج فوق فيلم مغناطيسي 35 أو 16 مم مثقّب.

المعامل المتخصصة: تبعاً لطبيعة كل منها، هنالك بعض العمليات التي يمكن إنجازها في المعمل وبعضها الآخر يجري التعامل معه في مختبرات متخصصة: إنجاز الترجمة على الشريط أو المعالجات الخاصة بحماية النسخ، إلخ.

واليوم، هنالك توجه نحو تسليم أمر كل العمليات الخاصة بالخدع إلى معمل أو عدة معامل متخصصة بالمؤثرات الخاصة.

نقل الڤيديو أو المادة الرقمية إلى شريط الفيلم: ويجري إنجاز هذا العمل داخل معامل المعالجة نفسها، على يد فريق متخصص، أو يُعهَد بها إلى مؤسسة خدمات متخصصة تقوم غالباً بتنفيذ المؤثرات الخاصة والمعايرة الرقمية. وقد تقتصر عملية النقل هذه على المؤثرات الخاصة حصراً، لكنها قد تتوسع لتشمل الفيلم برمّته بهدف الحصول على النسخ الوسيطية السالبة أو الموجبة بعد انتهاء المعايرة الرقمية، كما جرى مع فيلم **حلف الذئاب** (دوبوا Duboi, 2001)[١].

---

(١) *Le Pacte des loups*، وهو من إخراج كريستوف غانس (Ch.Gans) ولا ذكر لاسم دوبوا ضمن العاملين في هذا الفيلم.

الوسيط:

العنصر الوسيط، أو الوسيط: نسخة رديفة، سالبة وسيطة (Internégatif) أو موجبة وسيطة (Interpositif) نحصل عليها من نسخة سالبة أصلية (انظر المعمل).

الأفلام الوسيطة: هي الأفلام المخصصة لإنجاز النسخ الوسيطة السالبة أو الموجبة.

السينما الرقمية

التقانة الرقمية (Numérique):

المقادير الرقمية[١]: وهي مقادير تتكون من سلسلة من المعلومات يعبّر عنها بقيمتين فقط، الكل أو لا شيء. في غياب المعلومة (لا شيء) نقول إن تلك المعلومة **ذات مستوى** يساوي الصفر، ومستوى يساوي الواحد في حضورها. هذا التمثيل الرقمي يختلف اختلافاً جذرياً عن التمثيل **التماثلي** (*analogique*)، ففي هذا الأخير، تحافظ القيم المسجَّلة أو المنقولة أو المستَرجَعة على تناسب مباشر ومستمر مع المقادير الفيزيائية الأصلية التي تمثلها، كضغط الصوت أو الإشارة الإلكترونية أو عتامة الحامل الحساس للضوء، في ميدان التقنيات السمعية البصرية على سبيل المثال.

رقمنة[٢] **قيمة ما**: وهي العملية التي يتم بموجبها تحويل مقدار تماثلي إلى مقدار رقمي. وتقوم على تقطيع المقدار التماثلي، المتمثل بمطاله المتغير مع الزمن، إلى **عيّنات**، ذات مدة زمنية لامتناهية في الصغر، بفواصل زمنية متساوية ومنتظمة، تقابل ما نسميه **تردد اعتيان**[٣] الإشارة التماثلية. بعد ذلك،

---

(١) Digital بالإنجليزية.

(٢) Digitization.

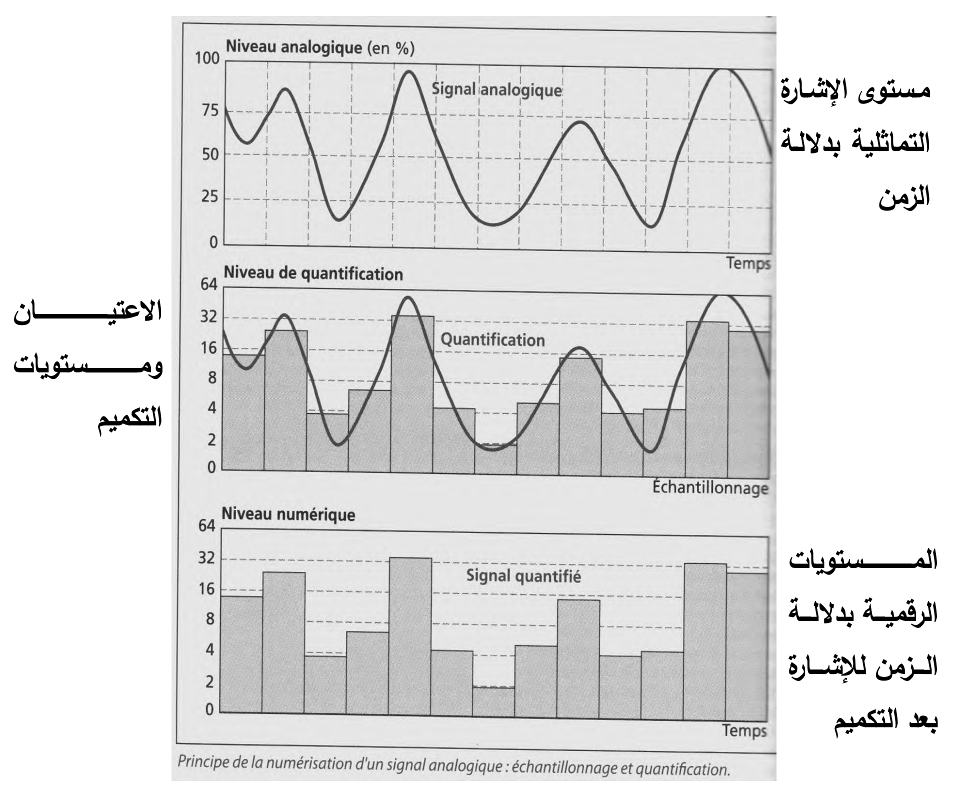
(٣) بالإنجليزية، العينات هي الـ Samples، وعملية أخذ العينات أو الاعتيان هي الـ Sampling. والمعروف، في كل إشارة أو كل مقدار يتغير دورياً مع الزمن، أن الدور (period) يساوي مقلوب التردد (frequency) الذي يساوي عدد الأدوار في الثانية الواحدة، وهو ما نرمز له عادة بـ $T=1/f$ أو $f=1/T$ حيث يقاس التردد بالهرتز والدور بالثانية. نشير إلى أن تردد الاعتيان (Sampling Frequency) ينبغي ألا يقل عن ضعف التردد الأعلى الذي تتضمنه الإشارة التماثلية الأصلية قيد الاعتيان، وذلك كي نتمكن من استرداد تلك الإشارة بشكلها

يجري تقييم مطال كل عيّنة وفقاً لسلّم ذي مستويات محدّدة، يُقرَن كل منها بقيمة رقمية ثنائية هي عبارة عن الرقم 2 مرفوعاً إلى قوى متتالية: أي 2^2 ويقابل 4 مستويات، و2^3 يقابل 8 مستويات،...، 2^8 يقابل 256 مستوى، إلخ. ونطلق اسم مستوى **التكميم**[1] على أسّ الرقم 2 الذي يحدّد عدد درجات (أو مستويات) سلّم التكميم ذاك، ويعبَّر عنه ثنائياً بواحدة البيت (*bit*) (اختصار لتعبير *Binary digit*) [٢]. وتشكل متتالية هذه الأرقام الثنائية ما نسميه **الدفق الثنائي** أو **التدفق الثنائي.** الأمر الهام هنا، هو أن هذه الإشارات تحافظ على قيمتها، الصفر أو الواحد، في أثناء نقلها أو معالجتها، حتى مع وجود إشارات مشوّشة أو ضجيج ينضاف إلى الإشارة المرغوبة. وتالياً سيكون بإمكاننا، في العالم الرقمي، الحصول على عدد كبير (نظرياً عدد لا نهائي) من النسخ المتتابعة، من دون إدخال أي تشويه في الإشارة الرقمية أو فقدانها كلياً...

الصحيح في النهاية. واستخدام تردد اعتيان أقل من هذه القيمة الحدية يقود إلى حدوث ظاهرة التزييف الترددي (aliasing) التي تتمظهر على الشاشة برؤية دولاب العربة يدور نحو الخلف على سبيل المثال.

(١) Quantization level.

(٢) حاولت احترام النص الأصلي، لكن تبين لي أنه غير كاف لفهم عملية الرقمنة: لا بد من التنبيه إلى أننا نستبدل كل عينة بمستوى تكميمها، ومن ثم نقرن كل عينة بقيمة مستوى التكميم التي تقع ضمنه، معبراً عنها بالترقيم الثنائي (0 أو 1)، فمثلاً، إذا اخترنا 6 مستويات تكميم كما في الشكل، سنعبر عن العينة الموجودة ضمن حدود المستوى 3 (2^3=8) بالرقم الثنائي 000011، والعينة المقابلة للمستوى 4 بالرقم 0000100 والمستوى 5 بالرقم 0000101، المستوى 6 بالرقم 0000110، وهذه العملية تسمى الرقمنة أو الترميز (coding). الآن أصبح بالإمكان التعبير عن الإشارة التماثلية بما يقابل عيناتها من أرقام ثنائية، على شكل متتالية أو سلسلة من الصفر والواحد، وهي التي تشكل ما نسميه دفق أو تدفق المعلومات الثنائي. نلاحظ هنا أن دقة الاعتيان تزداد كلما ازداد عدد مستويات التكميم، لكن هذا بالمقابل يزيد عدد البيتات أو معدل تدفق المعلومات، ما يعني ازدياد صعوبة نقلها ومعالجتها وتخزينها ويفرض بالتالي الوصول إلى التوافق الصحيح بين تردد الاعتيان ومعدل التدفق. هذا ويترجم بعضهم كلمة البيت (أو البت) بكلمة بتّة.



Principe de la numérisation d'un signal analogique : échantillonnage et quantification.

مبدأ رقمنة الإشارة التماثلية: الاعتيان والتكميم

معدل تدفق البيتات(١): هذا المعدل يعبر عن كمية المعلومات (0 و1) التي يجري نقلها في ثانية واحدة، وتُقاس هذه الكمية بعدد البيتات المنقولة في الثانية (بيت/ثا، *bit/s*)، أو الكيلو بيت/ثانية (*kbits/s*)، ميغا بيت/ثا (*Mbits/s*) أو جيغا بيت/ ثا (*Gbits/s*)(٢)، بقصد معالجة أو تسجيل أو إرسال الإشارة المعنية.

الصوت الرقمي (الصوت الديجيتال): يُسجَّل الصوت فوق حامل مغناطيسي (أشرطة مغناطيسية)، أو حامل فوتوغرافي (شريط الفيلم السينمائي)، أو بطريقة الحفر

(١) Bit rate، وهو مقدار يعبر بشكل ما عن سرعة نقل أو معالجة المعطيات الرقمية عموماً.

(٢) بالطبع نتعامل هنا مع منظومة الواحدات القياسية المعتمدة دولياً. بمعنى أن الجيغا تساوي ألف ميغا، والميغا ألف كيلو، والكيلو بيت ألف بيت.

الميكانيكي (الأقراص الصوتية الصلبة CD) أو بشكل عام على حوامل رقمية (أقراص صلبة، أقراص ضوئية، ذواكر). وفي ميدان الصوتيات يتم اعتماد ترددات اعتيان معيارية هي 32kHz، 44,1kHz، 48kHz و96kHz (ويتوقع أن يزداد هذا التردد في المستقبل) فيما يُعتَمَد مستوى تكميم يتراوح بين 12 و 24 بيت.

في الأشرطة السينمائية المخصصة للعروض العامة (الاستثمار)، يتم تسجيل الصوت بطريقتين: تسجيل الدفق الرقمي، بطريقة فوتوغرافية، مباشرة على النسخة، وذلك بنظام SR-D (دولبي) وSDDS (سوني)[١]، أو على أسطوانة من نوع الأقراص الصلبة (CD)، تتزامن مع جريان شريط الفيلم بوساطة نظام رموز زمني مسجّل بطريقة فوتوغرافية فوق هذا الشريط، وهو نظام DTS[٢]. أما أثناء التصوير والعمليات اللاحقة للتصوير، فيُسجَّل الصوت الرقمي عادة على حامل حاسوبي، وأحياناً على شريط مغناطيسي من نوع DAT[٣].

اليوم، فرَض التسجيل الرقمي نفسه بقوة، وانتشر انتشاراً واسعاً في التصوير وعمليات ما بعد التصوير، كما يجري تعميم استخدامه تدريجياً في ميدان الاستثمار، حيث تترافق معظم البرامج السينمائية بتسجيل صوتي رقمي إلى جانب مسار الصوت الضوئي (التماثلي)، الذي يظل موجوداً للحفاظ على عالمية الفيلم، بمعنى الحرص على توافقه مع إمكانات العرض المتوفرة في أي دولة من دول العالم.

الصور الرقمية[٤] (L'Imagerie numérique): تتم رقمنة الصور بالطريقة عينها المتّبَعة في رقمنة الصوت. المبدأ هو نفسه، لكن يترتّب هنا فصل ثلاث معلومات

---

(١) Sony Dynamic Digital Sound، النظام الصوتي الذي طورته شركة سوني للسينما.

(٢) Digital Theater System، وهو نظام صوت مجسم بست أقنية صوتية (5.1).

(٣) Digital Audio Tape.

(٤) تسمية الصورة الرقمية تغطي كل صورة (رسم أو أيقونة أو صورة فوتوغرافية) يتم الحصول عليها أو صنعها أو معالجتها أو تخزينها، تحت شكل رقمي ثنائي.

خاصة بالألوان الأوّلية الثلاثة (الأحمر والأخضر والأزرق) كي نتمكن من إعادة تكوين الصورة عبر عملية الجمع التكاملي. وتُؤخَذ العيّنات بعد تقسيم الصورة وفقاً لترتيب مصفوفي أفقي وشاقولي (السطور والأعمدة)، أو بعد تحديد عدد من السطور وعدد من النقاط في كل سطر. كل نقطة من هذه النقاط العنصرية تسمّى **بيكسل** (*pixel*). أما تردد الاعتيان فيساوي حاصل جداء عدد السطور، المقروءة أثناء مسح أو تحليل الصورة، بعدد الصور التي يتم مسحها أو تحليلها في الثانية. يجري بعدها تكميم كل بيكسل، تبعاً لدرجة عتامته أو سطوعيته، ضمن كل لون أوّلي (أحمر، أخضر، أزرق)، عادة باستخدام 8 أو 12 بيت. ثم نسجّل الإشارة الناتجة على حامل حاسوبي بقصد معالجتها (العمليات الرقمية ما بعد التصوير) أو استثمارها (سينما أو ڤيديو رقمي). ويحدِّد عدد البيكسلات في الصورة درجة دقة تلك الصورة، فيما يحدد مستوى التكميم لكل لون أولي مدى جودة اللون في تلك الصورة (أو لونيتها Colorimétrie).

تُصنَّف الملفات الرقمية تبعاً لدرجة دقتها، فنقول إننا مع دقّة نظامية (أو عادية)، أي SD(Standard Definition) من أجل جودة تكافئ جودة نظام التلفاز النظامي (576 سطراً كل منها يحوي 720 بيكسل)، أو مع دقة عالية أي HD (High Definition) من أجل دقة لا تقل عن 1000 سطر يحوي كل منها 2000 بيكسل.

الملف الرقمي: مجموعة المعطيات الحاسوبية التي حصلنا عليها من عملية رقمنة الصور أو الأصوات، التي تتضمن مجمل المعلومات الحاسوبية الخاصة ببرنامج أو مقطع من البرنامج السمعي البصري. وتكون الملفات مخزّنة على حوامل حاسوبية.

نشير إلى أن تعبير «**تم تصوير هذا الفيلم بطريقة رقمية (بالديجيتال)**»، يعني أن هذا الفيلم قد جرى تصويره باستخدام آلات تصوير رقمية، وذلك لتمييزه

عن الفيلم المصوّر بآلات التصوير التقليدية التي تستخدم شريط الفيلم الخام. وهنالك اليوم توجّه متزايد لتعميم تنفيذ عمليات ما بعد التصوير بطريقة رقمية، حتى بالنسبة للأفلام التي تصوَّر على شريط.

عملية التحويل الرقمي: وهي تقنية تسمح بنقل الملفات الرقمية إلى الشريط الفيلمي، بهدف إعداد العناصر اللازمة لطباعة نسخ الفيلم الشريطية، أو النسخ الرقمية الوسيطة السالبة وكذا النسخ الرقمية الوسيطة الموجبة. وتجري عملية التحويل هذه باستخدام ما يسمّى محوّل الصورة[١]. ولا تقل دقة الصورة في السينما الرقمية عن 2000 بيكسل لكل سطر.

---

(١) Imageur، وهو جهاز يحوّل الصور الرقمية إلى صور تماثلية ويطبعها فوق شريط الفيلم السيلولويدي.

السينما الرقمية:

يُقصَد بالسينما الرقمية، في أيامنا هذه، ذلك النمط الخاص المعتَمَد في استثمار البرامج السينماتوغرافية ضمن صالات العرض، باستخدام آلة عرض رقمية، انطلاقاً من ملفات رقمية مشفّرة يجري تكييفها لتناسب أغراض الاستثمار التجاري. وإلى جانب التشفير الذي يمنع أي استخدام غير مشروع لهذه الملفات، تتضمن هذه الأخيرة معطيات خاصة بأمنها تكون على شكل مفاتيح تعريف (تكافئ كلمات المرور الحاسوبية)، تؤمّن تنظيم استثمارها بالشروط المطلوبة.

تهدف السينما الرقمية إلى توفير عروض في الصالات لا تقل جودتها عن تلك التي توفرها عروض شريط الـ 35 مم من الأبعاد نفسها، وبحيث يعجز المشاهد عن التمييز بين الطريقتين.

ويكمن موضع الاختلاف بين السينما الرقمية والڤيديو الرقمي، أو تقنية الصورة عالية الدقة HD، في طبيعة الملفات الرقمية التي تتضمّن التشفير الخاص بها ومفاتيح التعريف التي تسمح باستثمارها.

وتتماثل مراحل التصوير وعمليات ما بعد التصوير في هذين الميدانين، ويجري في تلك المراحل الجمع بين تقانات الفيلم السيلولويدي والتقانات الرقمية، إلى حين الانتهاء من نسخة العمل. (انظر **المونتاج**)

العمل على الصورة يجري في مختلف مراحله باستخدام التقانة الرقمية حصراً: رقمنة عالية الدقة HD لعناصر الفيلم، تأكيد هذه العناصر وإقرار اعتمادها، المعايرة الرقمية. وتنتهي مراحل العمل مع الحصول على تسجيل رقمي عالي الدقة لشريط الصورة، بشكلها الأولي، أي غير المضغوط[١]. أما إجراءات ما بعد التصوير الخاصة

---

(١) المقصود بضغط الصورة هنا المعالجات الحاسوبية التي تجري على الصورة الأولية لتخفيض معدل تدفق البيتات اللازم لرقمنتها ونقلها أو تسجيلها. وتتمثل الصورة الرقمية

بالصوت فتظل تقليدية (انظر **شريط الصوت**)، وهي تقود إلى ميكساج، عادة متعدد الأقنية، مخصّص لصالات العرض، على حامل رقمي.

انطلاقاً من عنصري الصورة والصوت هذين، يُعِدُّ المختبر الرقمي ما تسّمى «النسخة الرقمية الأم» أو «ماستر المصدر الرقمي» (Digital Source Master، DSM)، وهي نسخة خالية من التشفير أو الضغط، ومن هذه النسخة الأم سيتم إعداد مختلف العناصر اللازمة لتنفيذ عمليات النسْخ أو الطبْع، والنقل إلى الحامل الفيلمي بقصد الحصول على نسخ الاستثمار (شريط 35 مم)، وإعداد نسخ السينما الرقمية، وتلك المخصصة للتلفاز، ونسخ الڤيديو للجمهور العريض، أو لأغراض الأرشفة. هذه النسخة الأم تُعدُّ إذاً المكافئ الرقمي للنسخة السالبة الأصلية التقليدية بعد المونتاج.

من هذا الماستر (DSM)، وضمن سلسلة إجراءات السينما الرقمية، يجري إعداد ماستر آخر يخصَّص للتوزيع الرقمي، يطلق عليه اسم «الماستر الرقمي للتوزيع السينمائي» (Digital Cinema Distribution Master، DCDM)، يتضمن شريط الصوت وشريط الصورة، وعند الحاجة الترجمات أسفل الشريط بلغات متعددة، والكتابات المخصصة لفاقدي السمع، إلى جانب المعطيات الملحقة اللازمة للاستثمار. عند هذا الحد تكون الملفات غير مضغوطة ولا مشفّرة. وهي بمنزلة المكافئ الرقمي للنسخة السالبة الوسيطة التي سنلجأ إليها للحصول على نسخ الاستثمار للفيلم التقليدي.

استناداً إلى ماستر التوزيع هذا، أي الـ DCDM، يتم إعداد النسخ الرقمية المخصصة للتوزيع في الصالات أو ما يسمى «رزمة السينما الرقمية» (Digital Cinema Package، DCP) التي تتضمن المعلومات السابقة عينها، لكن بعد

الأولية بعدد البيتات في الثانية، الذي تحتاجه رقمنتها الأصلية من دون تخفيض، ومن دون أي مساس بجودتها، وبحيث يتم استرجاعها بشكلها التماثلي من دون أي تشويه. هذا في حين يصعب استرداد الصورة الأصلية الأولية من دون تشويه إذا خضعت لعملية الضغط، حتى وإن كان هذا التشويه لا يلاحظ بالعين المجردة.

ضغط معلومات الصورة فيها وفقاً لمواصفات نظام JPEG2000 المعياري، وإبقاء معلومات الصوت من دون أي ضغط، مع إمكان حملها 16 مساراً صوتياً، ثم يتم تشفير كل هذه المعطيات أو المعلومات وفق نظام التشفير المعياري المعتمد من جانب «جمعية مهندسي السينما والتلفاز» (SMPTE). بعدها، نضيف إلى هذه الملفات المعطيات الخاصة بمفاتيح التعريف، التي ستوفر إمكان استثمار البرنامج في صالات العرض. وتسجَّل نسخ التوزيع هذه بالفورمات 2k مع دقة تعادل 2048x1080 بيكسل، أو بفورمات 4k أي بدقة تعادل 4096x2160 بيكسل[١]. كما يجري التحليل التلويني للصورة من أجل كل لون أولي (أحمر، أخضر، أزرق) وفقاً لسلم من 1024 منسوب (10 bits)[٢] مع الدقة 2k، و4096 منسوب (12 bits) مع الـ4k. هذه النسَخ تكافئ نسَخ الاستثمار بالنسبة للفيلم التقليدي.

ولأغراض الاستثمار يجري تحميل نسخ الـDCP تلك في مخدّم حاسوبي يرتبط بحاسب، يختص بالإدارة والتشغيل، يتوضع في صالة الاستثمار. ويجري العرض باستخدام جهاز عرض رقمي دقته تساوي 2k أو 4k (بعد عام 2009)، موصول إلى المخدّم. يقوم الحاسب، المسمّى «وحدة حماية الميديا»[٣]، بإدارة

---

(١) في تقنيات الصورة الرقمية، نقصد بدقة الصورة (resolution) عدد البيكسلات التي تحويها، وهذا يفترض تقسيم الصورة إلى عدد من السطور والأعمدة (ينبغي هنا تمييز دقة الصورة الرقمية عن دقة الصورة الفوتوغرافية). وعدد البيكسلات التي تتضمنها الصورة الرقمية يساوي حاصل ضرب عدد بيكسلات السطر الواحد بعدد بيكسلات العمود. ونعتمد عدد بيكسلات السطر الواحد، أي عرض الصورة، لتحديد ما نسميه دقة الصورة الرقمية، ويقاس بالكيلو بيكسل (من هنا رمز k). ونعتمد التسمية 2k للدلالة على العدد 2048 بيكسل، و 4k للدلالة على4096 بيكسل، وذلك لأن الترقيم الرقمي يعتمد على أس الرقم 2 فقط، وبالتالي لا يحوي رقم2000 (2k) أو 4000 (4k). وعليه فإن الدقة المسماة 2k تقابل 2.211.840 بيكسل (أو 2,2 ميغا بيكسل) للصورة الواحدة، ودقة الـ 4k تقابل 8.847.360 بيكسل (8,85 ميغا بيكسل). وبالطبع هنالك علاقة مباشرة بين هذه لدقة وفورمات العرض المعتمدة.

(٢) أي 2^{10}.

(٣) في النص «Bloc Média de Sécurité»، والمقصود على الأغلب Media Key Block (MKB) وهو مفتاح مرور أو كلمة سر لحماية المعلومات المسجلة من القرصنة أو الاستنساخ غير المشروع.

الملفات المسجّلة على المخدّم وتنفيذ عمليات فك التشفير وفك ضغط الصور (JPEG2000)، وكذلك الترجمة على الشريط إذا تطلب الأمر، كما يسيّر عملية استثمار البرامج السينمائية انطلاقاً من مفاتيح التعريف.

وتبعاً للمواصفات الفنية لجهاز العرض الرقمي، توفّر عملية فك التشفير، لصالات **السينما الإلكترونية** (أي الـe-cinema)، صوراً بدقة 1920x1080 بيكسل، مع تحليل لوني يقابل 10 بيت، ولصالات **السينما الرقمية أو الديجيتال** (أي الـ d-cinema) صوراً بدقة لا تقل عن 2048x1080 بيكسل مع تحليل لوني يقابل 12 بيت.

شريط الصوت أيضاً يخضع لعملية فك التشفير، ثم يتم تحويله إلى ملفات قابلة للاستثمار وفق الأنظمة الرقمية المعتمَدة (دولبي، DTS أو SDDS)، قبل أن يصل إلى شبكة التسميع الصوتي، متعددة الأقنية، الموزعة ضمن الصالة، وذلك بشروط الجودة الصوتية نفسها التي يتمتع بها شريط الصوت الرقمي للأفلام من قياس 35 مم.

وبمقدور المخدّم أن يغذي صالة واحدة أو عدة صالات، وفقاً لبرمجته وإمكاناته الفنية. وتوفر طريقة الاستثمار هذه تسهيلات فائقة، خاصة في المجمّعات السينمائية التي تضم أكثر من صالة عرض. إذ يمكن بوساطتها إجراء عرض مباشر في هذه الصالة أو تلك من صالات المجمّع، إما بالنسخة الأصلية، وإما مع ترجمة على الشريط أو بنسخة مدبلجة، سواء في صالة واحدة أم في عدة صالات في آن معاً. ومن هنا، تتضح أهمية وجود مفاتيح التعريف التي توفر إمكان التحكم بالعروض بغرض توزيع العائدات المالية.

جرت أولى العروض الرقمية في مطلع الألفية، باستخدام برامج مسجلة على أجهزة ڤيديو رقمية عالية الدقة HD. واحتفظت هذه الطريقة بطابع تجريبي إلى حين ظهور أجهزة العرض الرقمية ذات المرايا الميكروية الدقيقة (من طراز DLP)[١]،

---

(١) Digital Light Processing، ويمكن ترجمته بتعبير «المعالجة الرقمية للضوء»، وهي تقنية لعرض الصور تقوم على استخدام شريحة تتضمن عدداً كبيراً من المرايا الدقيقة

والمخدّمات ذات القدرة التخزينية الفائقة (بضعة تيرّا أوكتيه[١]) التي جرى تطويرها للاستعمال في تقانة المعلومات. وبعد أن كان المنتجون والموزعون يخشون القرصنة أيّما خشية، بات من شبه المستحيل حصولها بفضل استخدام التشفير ومفاتيح المرور (كلمات السر) المتعددة. وإذا كان ثمة قرصنة فمن المؤكد أنها جرت قبل عملية الاستثمار، عندما كانت عناصر الفيلم غير مشفّرة. وقد تم اعتماد معايير عالمية تنظم عمليات التشفير والضغط الخاصة بالسينما الرقمية، وذلك لتسهيل استثمار برامجها في مختلف دول العالم، شأنها شأن الأفلام التقليدية من قياس 35 مم.

ويُفترَض أن تلقى السينما الرقمية انتشاراً تدريجياً مع البرامج السينمائية الجديدة، لكننا سنشهد، في ميدان الاستثمار، تعايشاً بين السينما الفوتوكيميائية التقليدية والسينما الرقمية، وأغلب الظن أن هذه الحال ستستمر على مدى سنوات ليست بقليلة.

التقانة الرقمية في عمليات ما بعد التصوير (Postproduction)[٢]: تشمل عمليات ما بعد التصوير الرقمية مجمل العمليات التقنية الضرورية لاستكمال إنجاز الفيلم، بعد الانتهاء من تصويره، وقبل البدء باستثماره: المونتاج، المؤثرات الخاصة، المعايرة، ميكساج الأصوات، تصنيع الماستر الرقمي. ونتحدث هنا عن سلسلة عمليات ما بعد التصوير (جريان الأعمال أي *Workflow* بالإنجليزية).

القابلة للتوجيه، قد يصل عددها إلى 8 مليون مرآة، كل مرآة تمثل بيكسلاً من بيكسلات الصورة، ويمكن تفعيلها أو عدم تفعيلها آلاف المرات في الثانية. للمزيد انظر الرابط

https://fr.wikipedia.org/wiki/Digital_Light_Processing#DLP_Cinema.

(١) Terra-octet. والأوكتيه هي مجموعة من 8 بيتات، وتسمح بالتالي بتشفير 2^8 أي 256 قيمة مختلفة، بطريقة رقمية ثنائية. وغالباً ما تستخدم كواحدة قياس لتعيين سعة التخزين للذواكر الرقمية مثل الذواكر الحية أو الميتة، وسعة ذواكر USB أو الأقراص الصلبة، إلخ.

(٢) الترجمة الحرفية لهذا التعبير هي «عمليات ما بعد الإنتاج». لكن مفهوم الإنتاج مفهوم واسع ولا يعبر عن المعنى المقصود أي عمليات ما بعد التصوير. لذا سنستخدم هذا الأخير.

تتعلّق هذه العمليات على وجه الخصوص بتقنية آلة التصوير المستخدمة. وقد تكون تلك الآلة:

- آلة تستخدم الفيلم الخام التقليدي.
- آلة رقمية تستخدم حاملاً رقمياً.

في حال التصوير مع شريط سيلولويدي تقليدي، لا بد من تحويل الصورة التماثلية إلى ملف رقمي عبر ما نسميه الماسح الضوئي (السكانر Scanner)، وهذا الأخير ينبغي أن يكون من النوع عالي الدقة، يقوم بتحليل وقراءة كل بكرات الفيلم، صورة صورة، وإنشاء ملفات الصور، غالباً بفورمات الـ DPX[١]. هذه الملفات تكون مرتبطة مع اسم كل بكرة ومع الرموز المفتاحية (Keycode) (أي الرموز أو التشفيرات الزمنية التي يجري تسجيلها على شريط الفيلم أثناء التصوير، *Time Code*). وتوفر فورمات الـDPX إمكان الحفاظ على كمية كبيرة من التدرّجات اللونية في الصورة. وتبعاً للجودة المطلوبة (والميزانية المتوافرة) نحصل على ملفات صورة بالفورمات 2k، أو 4k، (2048 بيكسل على عرض الصورة مع الفورمات 2k، أو 4096 بيكسل مع الـ 4k).

أما عند التصوير بآلة رقمية، فنقوم بجمع مختلف الحوامل التي استخدمناها في تخزين **اللقطات الأولية (الرشز** *rushes*، أي الصور والأصوات الأولية الأصلية التي تم تسجيلها أثناء التصوير):

- الطريقة القديمة للحصول على معلومات إشارة الڤيديو كانت تستخدم علبة كاسيت ڤيديو رقمي، مثل تلك المسماة HDCAM SR، وكان ينبغي تسجيلها فوق حامل حاسوبي من نوع القرص الصلب RAID[٢].

---

(١) Digital Picture Exchange، وهي فورمات تستخدم عادة كفورمات لملفات تمثيل ألوان الصورة في عملية التبادل بين مختلف مراحل عملية الإنتاج.

(٢) Redundant Array of Independent Disks، مجموعة وافرة من الأقراص المستقلة.

- الطريقة الجديدة المسماة DATA تستخدم مباشرة حاملاً حاسوبياً نستطيع استثماره من دون تحويل، أي قرص صلب أو ذاكرة محمولة من نوع فلاش Flash Memory أو قرص ضوئي.

ويجري عادة تحويل الملفات التي تسجلها آلة التصوير الرقمية إلى ملفات من نوع DPX وذلك لمتابعة معالجتها ضمن سلسلة عمليات المعالجة الرقمية المعتادة في المختبرات المتخصصة.

وعليه تُعدُّ ملفات الـ DPX الصيغة الرقمية الأعلى جودة للعمل؛ وهي التي ستتيح لاحقاً، على وجه التحديد، إمكان معايرة كل لقطة مع هامش فنيّ بالغ الاتساع، لكنها تكون هائلة الحجم[١]، وغير يسيرة بالنسبة لعملية المونتاج. ولهذا، نحوّلها إلى فورمات أخفض مرتبة، أي بجودة أقل، يتم التعامل معها بسهولة أكبر في مرحلة المونتاج الافتراضي، مع صوت متزامن: نتحدث هنا عما يُسمى المونتاج الوسيط (Off-line) (نقوم بمنتجة الفيلم بجودة منخفضة، على مستويي الصوت والصورة)[٢].

بعد ذلك، يسلك العمل مسلكين متباينين: إما طريق ملف الـ DPX أو طريق الملف الوسيط (off-line) الذي سيفيدنا في المونتاج.

إثر الانتهاء من عمليات مونتاج الصوت والصورة، تجري معايرة الصور لقطة بلقطة استناداً إلى ملفات الـ DPX عالية الجودة، بالتوازي مع ميكساج الصوت الذي يجري هو الآخر بجودة عالية. **(انظر المونتاج، والميكساج).**

---

(١) بمعنى عدد هائل من البيتات.

(٢) المعروف أن الصور المتحركة تتطلب عدداً كبيراً من البيتات عند تحويلها إلى شكلها الرقمي. وكلما أردنا جودة أعلى تطلب ذلك عدداً أكبر من البيتات. لذلك تستلزم عمليات معالجة الصور محطات عمل حاسوبية عالية الأداء، سواء على مستوى ذواكر التخزين أم استطاعة المعالج. تخفيض جودة الصورة يعني تخفيض كمية البيتات أو معدل تدفق البيتات الخاص بها، وهذا يسهل عمل محطات العمل الحاسوبية المستخدمة للمونتاج. بعد الانتهاء من المونتاج الوسيط تقوم برمجيات المونتاج بتنفيذ عملية النقل، إذ تستعيد الصور بجودتها العالية وترتبها وفق المونتاج الوسيط، فنحصل على النسخة عالية الجودة الممنتجة.

وعندما يتطلب الأمر معالجة صور تم التقاطها بواسطة آلة تصوير من نوع RAW [١]، نقوم بعملية تسمى عملية «فك موزاييك باير»[٢] (إذ إن معظم آلات التصوير من هذا الطراز تستخدم لاقطاً مجهزاً بمصفوفة باير)[٣] وهي عملية تجري في مرحلة تظهير ومعايرة تلك الصور السالبة، التي تُعَدّ مرحلة جوهرية، لأن جودة الصورة النهائية تتعلق مباشرة بدقة عملية فك المصفوفة هذه. وعليه، فإن جريان أعمال إنجاز الفيلم انطلاقاً من صور RAW، قد يغدو على درجة عالية من الصعوبة تقنياً ويتسبب في زيادة التكلفة المالية.

بعد إنجاز العمل على الصورة والصوت، يُعِدُّ المختبر الماستر الرقمي المسمّى «ماستر المصدر الرقمي» (DSM)، حاملاً نتائج الخيارات التي

---

(١) من الإنجليزية Raw وتعني خام أو بدائي. وتدلل على فورمات من نوع خاص تستخدم للملفات الحاسوبية الخاصة بآلات التصوير الرقمية أو الماسحات الإلكترونية، ميزة هذه الملفات أنها تتضمن كل المعطيات التي يسجلها اللاقط الرقمي، وتقارن عادة بالنسخة السالبة للفيلم التقليدي.

(٢) «Débayerisation»، هي إحدى مراحل معالجة الإشارة الرقمية الخام أو البدائية التي يعطيها اللاقط الإلكتروني في آلة التصوير الرقمية، وتقوم على استخلاص قيم الألوان الثلاثة الأولية، الأحمر الأخضر والأزرق انطلاقاً من شبكة العناصر وحيدة اللون التي يتكون منها اللاقط الرقمي، وذلك بقصد الحصول على عدد كبير من الألوان. وهذه العملية تتم بفضل ما يسمى «موزاييك باير»، هذا الموزاييك يوضع فوق اللاقط، وهكذا تتمكن عناصر اللاقط من تنظيم بيكسلات الصورة والتعامل معها. وتعبير «فك المصفوفة» يدلل على مجمل العمليات التي تجري في أثناء معالجة الملفات الخام (RAW)، وهي عمليات تجري باستخدام البرمجيات الخاصة بذلك وتسمى برمجيات «فك المصفوفة».

(٣) «مصفوفة باير» أو «موزاييك باير» أو «فيلتر باير»، وهي عبارة عن شبكة من المرشحات الملونة (Color Filter Array) تتكون من الألوان الأولية الثلاثة، أي بتعبير آخر هي مصفوفة من المرشحات اللونية تتوضع بين العدسة واللاقط الفوتوغرافي الرقمي ونستطيع عبرها تسجيل الصور الملونة. وتحمل اسم مخترعها بريس باير (B.E.Bayer) من شركة إيستمان كوداك.

اعتُمدت في المونتاج ومعايرة الصورة وفي ميكساج الصوت، بأعلى جودة ممكنة (2k أو 4k).

وانطلاقاً من هذا الماستر يتم الحصول لاحقاً على ماستر التوزيع الخاص بالسينما الرقمية.

التقانة الرقمية في مرحلة التصوير: تشمل مرحلة التصوير في الميدان الرقمي مجمل العمليات التقنية التي تعتمد على التقاط وتحصيل الصور والأصوات الخاصة بفيلم ما، باستخدام آلات التصوير ومعدات التسجيل الرقمية، بقصد عرض هذا الفيلم واستثماره في صالات السينما. وعلى عكس مرحلة التوزيع التجاري للعمل السينمائي الرقمي، لا تخضع مرحلة التصوير لمعيار قياسي دولي، ويمكن استخدام آلة تصوير رقمية، أياً كان نوعها، لالتقاط الصور. وعليه، يمكننا استثمار العديد من آلات تصوير الڤيديو عالية الدقة HD (تتميز بدقة عالية للصورة الرقمية تقدر بـ 1920 بيكسل أفقياً و1080 بيكسل شاقولياً) وصولاً إلى آلات الـ 2k (2048x1152 بيكسل)، التي تتمتع بمواصفات قريبة جداً من مواصفات الدقة العالية، وآلات الـ 4k (4096x2304 بيكسل)، التي تحوي أربعة أضعاف عدد البيكسلات اللازمة لتكوين صورة 2k. غير أن عدداً محدوداً فقط من آلات التصوير يستطيع المفاخرة بتقديم صورة ذات جودة تضاهي جودة أفلام الـ 35 مم: تلك الآلات، التي وصلت السوق مؤخراً، مجهّزة على وجه الخصوص بلاقط ڤيديو كبير الحجم (بأبعاد تبلغ 24x14 مم على أقل تقدير، يوفر صورة تضاهي صورة الفيلم من قياس 35 مم)، إلى جانب أنها تؤمّن عمق الحقل نفسه الذي يوفّره فيلم الـ 35 مم (مقدمة اللقطة كاملة الوضوح وخلفيتها أقل وضوحاً)، ويمكنها استخدام مجموعات العدسات الضوئية نفسها، والعمل بسرعة 24 صورة/ ثانية (وهي سرعة آلات التصوير الفيلمية التقليدية).

ويجري التسجيل فوق أشرطة مغناطيسية رقمية (HDCAM SR على سبيل المثال)، أو مباشرة على حامل تخزين حاسوبي من نوع القرص الصلب أو بطاقة الذاكرة. ننقل بعدها الملفات ونجمعها على وحدات من الأقراص

الصلبة مع تأمين الحماية اللازمة لها (علب أقراص بتقنية الـ RAID[١] التي تؤمن حماية المعطيات ورفع مستوى أدائها في أثناء القراءة والتسجيل)، تمهيداً لبدء عمليات ما بعد التصوير.

يمكن تصنيف آلات التصوير الرقمية ضمن صنفين رئيسين: آلات الڤيديو الرقمية التقليدية، وهي تقدم ما يُعرَف بالصورة الرقمية الموجبة (بوزيتيڤ)، قابلة للمعالجة مباشرة ضمن عمليات ما بعد التصوير الرقمية التقليدية، وأخرى تقدّم صورة رقمية سالبة (نيجاتيڤ)، تُسمّى صورة RAW (أي الصورة الخام بالإنجليزية)، تتطلب، في مرحلة ما بعد التصوير، عملية تظهير تلجأ إلى وسائل وبرمجيات رقمية أكثر تعقيداً، تعمل بمبدأ الصورة الفوتوغرافية الرقمية الخام (RAW) نفسه.

توفّر آلات التصوير التي تصنع صورة رقمية موجبة، إمكان مشاهدة الصورة في أثناء التصوير، على شاشة جهاز مراقبة ڤيديو عالي الدقة، وبوسعنا جعل هذه الصورة قريبة من الصورة الفنية المرغوبة، وذلك بفضل دارات تسمح بمحاكاة ما سوف يجري أثناء مرحلة تصحيح الألوان (المعايرة اللونية)، وتعالِج الإشارة عند مخرج آلة التصوير وتعدّلها وفقاً للخيارات الفنية التي يعتمدها المخرج ومدير التصوير. ويتم عادة تجميع هذه الخيارات الفنية في مجموعة ملفات تسمّى «قائمة المعطيات المطلوبة» (Look Up Table، LUT)، وهي قائمة تضم معطيات تحويل تلوينية، تلوينة إثر أخرى، بحيث نحصل على مظهر محدد للصورة (من حيث التباين، والتلوينات الطاغية سواء للألوان الحارّة أم الباردة...). وهكذا، توفّر ملفات الـ LUT هذه، وفي أماكن التصوير بالذات، صورة آنية ذات مظهر تلويني قريب من مظهرها النهائي. ذلك أن الصورة الرقمية الموجبة لا تتطلب في واقع الأمر هامشاً كبيراً من التصحيح اللوني، إذ إن الأغلبية العظمى من الخيارات التقنية والفنية يتم نقلها إلى الصورة لحظة

---

(١) هامش سابق.

تصويرها، من خلال مختبر التظهير المصغّر الذي تتضمنه آلة التصوير ذاتها، من ضبط لتباين الصورة، وموازنة مستويات الأبيض (White balance)، وتشبّع الألوان (Saturation)، إلى عدد التدرجات اللونية التي تحدّها فقط الفورمات المستخدمة في التسجيل: عندما تجري رقمنة الصورة باستخدام 8 بيتات فهذا سيوفر 256 تدريجة لونية فقط بين القيمة التي تمثّل مستوى الأسود وتلك التي تمثل مستوى الأبيض.

في مقابل هذا النمط من الأداء، تقدّم آلات التصوير التي تسجّل صورة رقمية سالبة، أو RAW، عدداً كبيراً جداً من التدرجات اللونية (12 بيت، أي ما يصل إلى 4096 تدريجة بين مستويي الأبيض والأسود في الصورة التي تلتقطها آلة التصوير) لكن من دون تطبيق أي خيار تقني وفني على الصورة الملتقطة، باستثناء مقدار التعريض للضوء (فتحة العدسة): كل تعييرات التظهير الرقمي، أي تباين الصورة، وموازنة مستويات الأبيض، وتشبّع الألوان، إلخ... يجري تنفيذها لاحقاً، في مرحلة ما بعد التصوير الرقمي، مع ترك خيار واسع جداً لعملية المعايرة، تسمح بإكساب الصورة طابعها الفني المرغوب. هذا النمط من العمل مع آلات التصوير RAW يشبه إلى حد ما طريقة التصوير باستخدام آلات التصوير الفيلمية من قياس 35 مم: الصورة التي نشاهدها في أثناء التصوير على شاشة جهاز مراقبة الڤيديو ليست سوى صورة للاستدلال، بعيدة عن الصورة النهائية. ولطريقة الـ RAW هذه نتائج متعددة على عملية التصوير وعمليات ما بعد التصوير: ملفات ليس من السهل تخزينها (تبلغ 220 ميغابيت/ ثانية لآلة من طراز Red One، وتصل إلى 3 جيغابيت/ ثانية مع آلة Arri D21) ونقلها (بغرض تأمين حماية المعطيات على سبيل المثال). وتستوجب معالجة وتحويل تلك الملفات استخدام حاسبات عالية الأداء. وتكون معظم آلات الـ RAW مجهّزة بلاقط على شكل مصفوفة باير. ويتزايد باضطراد استخدام هذا النوع من آلات التصوير الـRAW في عالم السينما الرقمية في أيامنا هذه.

أما الصوت فيسجَّل غالباً بشكل منفصل، باستخدام جهاز مستقل (آلة من نوع كانتار Cantar من صنع شركة آتون Aaton على سبيل المثال). هذا، ويمكن تسجيل الصوت الدليلي (أو الصوت الشاهد témoin) مباشرة على آلة التصوير الرقمية، بحيث يتم أثناء عمليات ما بعد التصوير اللاحقة إعادة تزامن مسارات الصوت مع الصورة.

تخفيض معدّل البيتات (Bit rate reduction):

وهي العملية التي نلجأ إليها لتخفيف حجم الملفات الرقمية، الخاصة بالصورة أو الصوت، عند تسجيلها أو نقلها. هذه العملية، التي يسمّيها البعض خطأً عملية ضغط المعلومات، تستخدم خوارزميات خاصة تسمح بتخفيض حجم الملفات من دون التسبّب في ظهور عيوب مرئية أو مسموعة. ذلك أن عملية التخفيض هذه تعمد أحياناً إلى حذف بعض المعلومات من الملفات، بحيث يستحيل استعادتها لاحقاً. والملفات التي تحمل لواحق، من نوع MPEG4 أو JPEG2000 للصورة وmp3 للصوت، هي ملفات خضعت لعملية تخفيض من هذا النوع. والمعروف أن الخوارزميات المستخدمة تختلف من نظام إلى آخر، هذا ما يقود أحياناً إلى ظهور عدم توافق عندما يتم إخضاع معلومة ما لعدة عمليات تخفيض متتالية. وتلجأ معظم أنظمة الڤيديو الرقمية إلى هذا النوع من التخفيض.

تقنيات الصوت

السمعيات (Acoustique):

إن جودة شريط الصوت للفيلم السينمائي، كما نسمعه في صالة العرض (انظر **شريط الصوت**)، ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالمواصفات السمعية لتلك الصالة، لكنها ترتبط أيضاً بالمواصفات السمعية لمكان التصوير (استديو، ديكور طبيعي، تصوير خارجي، إلخ...).

انتشار الصوت: لا ينتقل الصوت إلا في وسط مادي، صلب أو سائل أو غازي. وتتعلق سرعة انتشاره بخواص هذا الوسط. فهي في الهواء تقارب 330 متراً في الثانية. يُصدر المنبع الصوتي أمواجاً صوتية، في اتجاه محدد أو في عدة اتجاهات، وتتخامد هذه الأمواج بمقدار يتناسب طرداً مع المسافة التي تقطعها. وعندما تصطدم الموجة الصوتية الواردة بحاجز أو عائق ما، يتم امتصاصها جزئياً، أو تنعكس وفق اتجاه معين، أو تتناثر في اتجاهات متعددة، وذلك تبعاً لطبيعة وشكل العائق، أي أن الأمواج الواردة والأمواج المنعكسة، أو لنقل الصوت المباشر والأصوات المنعكسة، لا تصل متزامنة إلى نقطة معينة في الصالة، بسبب اختلاف مساراتها أو المسافات التي تقطعها: هكذا تحدث ظاهرة الترداد (réverbération).

في كل نقطة من فضاء الصالة، تحدث إذاً عملية جمع بين الموجة المباشرة والأمواج المنعكسة، ينتج عنه شكل من أشكال التضخيم الطبيعيللصوت. ومنذ العصور القديمة، جرى استغلال هذه الظاهرة في تصميم المسارح عبر الجدار المُقام في صدر المسرح، وكذا في الصروح الدينية وفي قاعات الموسيقا.

زمن التردّاد: إذا قطعنا بشكل مفاجئ إشارة صوتية ثابتة في مكان مغلق، فإن شدتها لا تتلاشى في اللحظة نفسها بسبب وجود انعكاسات الأمواج الصوتية على الجدران الداخلية. نعرّف زمن التردّاد لمكان ما، بأنه الفترة الزمنية التي تفصل ما بين لحظة القطع المفاجئ للإشارة الصوتية الثابتة، واللحظة التي تبلغ فيها شدة تلك الإشارة جزءاً من مليون من شدة الإشارة الأصلية. هذا الزمن يتناسب طرداً وحجم المكان، ويتناسب عكسياً مع مستوى امتصاص جدرانه الداخلية للصوت.

الصدى: عندما يصلنا الصوت المنعكس بعد تأخير زمني يقل عن عُشْر الثانية عن الصوت الأصلي، فإن الأذن لا تلتقط سوى معلومة صوتية واحدة. لكن، إذا زاد هذا التأخير عن عشر الثانية، عندها سنميز الصوتين بشكل واضح: هكذا تحدث ظاهرة الصدى. هذا الظاهرة قد تحدث في قاعة كبيرة الحجم، وهي مألوفة في المناطق الجبلية حيث يبلغ التأخير الزمني بضع ثوان. والصدى يختلف عن التردّاد، إذ إن هذا الأخير يعكس الاضمحلال التدريجي للإشارة الصوتية الأصلية وليس تكرارها بعد زمن معين.

الطنين: في بعض الأماكن من الصالة، ومن أجل ترددات معينة، قد يحدث أن تتّحد الموجة المنعكسة مع الموجة الواردة بطريقة خاصة(١)، بحيث يجري تعزيز شدة الصوت بقدر ملموس: نكون هنا أمام ظاهرة الطنين. وقد تتحد الموجتان بطريقة معاكسة، بحيث تسبب تخامداً كبيراً لشدة الصوت.

هندسة السمعيات في صالات السينما: الهدف المنشود في استثمار أي صالة سينما في العالم، يتلخص في إعادة عرض الشريط الصوتي للأفلام بالمواصفات الفنية نفسها التي سُجّل بها (من حيث شدة الصوت والطيف الصوتي). لهذا السبب، ومنذ الأيام الأولى لظهور السينما الناطقة، ظهرت ضرورة الالتزام بمجموعة من الضوابط المعيارية، هدفها تحديد المواصفات الكهرسمعية لتجهيزات العرض الصوتية (أجهزة قراءة الصوت، المكبرات،

---

(١) نقول إن الموجتين متفقتان في الطور، وفي الحالة العكسية نقول إنهما متعاكستان في الطور.

والمسمّعات الصوتية عالية الاستطاعة[١]) المستخدمة في صالات السينما وفي القاعات المخصصة لسماع الموسيقا وتسجيلها. وقد قاد ظهور الصوت متعدد الأقنية، بشكليه التماثلي[٢] ومن ثم الرقمي، إلى تحديد أنظمة تقييسية صارمة فيما يخص ثباتية الاستجابة الكهرسمعية مع تغير التردد، وغياب الطنين والصدى، وثبات مستوى الصوت في كامل المنطقة التي تتوضّع فيها مقاعد الجلوس في صالة السينما.

إضافة إلى هذه المواصفات الكهرسمعية، تم تحديد قيمة زمن التردداد بدلالة حجم الصالة، والحدود المسموحة لمستوى الضجيج الذاتي الخاص بالصالة، ونظام العزل الصوتي فيها بالنسبة للضوضاء الخارجية.

---

(١) أي السبيكرات.

(٢) الصوت التماثلي هو الصوت الذي يتمثل بإشارة كهربائية مستمرة، يكون مستواها متناسباً (متماثلاً) مع شدة الصوت، يزداد بازديادها وينقص بانخفاضها، ونجد تمثيلاً آخر له في المؤشرات، التي كنا نراها على واجهة بعض الأجهزة الصوتية، التي يزداد انحرافها مع ارتفاع شدة الصوت. أما الصوت الرقمي فهو الصوت الذي يُمثل كهربائياً بنبضات منعزلة، سلسلة من الصفر والواحد، لا تماثل في شيء إشارة الصوت الأصلية، وتمتاز بأنها تسمح بمعالجة الصوت وتحسينه وإضافة كل المؤثرات المرغوبة إليه قبل أن يُصار إلى إعادتها من جديد إلى الشكل التماثلي واسترجاع الصوت المسموع.

الصوت في السينما (Sonore):

في الفترة التي شهدت ولادة السينما، ما بين عامي 1890 و1895، كانت تقنية تسجيل الصوت والاستماع إليه معروفة، بفضل الفونوغراف الذي اخترعه إديسون عام 1877. كان يجري حفر الصوت حينها على حوامل ذات شكل أسطواني. وسرعان ما جرى استبدال هذه الحوامل بأسطوانات الحاكي المعروفة، التي جرى تطويرها وتحسين مواصفاتها على يد الألماني بيرلينر (Berliner) مخترع الغراموفون.

وتعود أولى العروض السينمائية الصوتية، بمعناها الراهن، إلى لوي غومون (L.Gaumont)، الذي توصّل، بدءاً من عام 1912، إلى إقامة عروض صوتية منتظمة في صالة غومون بالاس، باستخدام الغراموفون، وكانت عروضاً لموضوعات صوتية قصيرة، مثل بعض مقاطع الأوبرا أو الأوبريت، جرى تصويرها باستخدام طريقة التزامن الصوتي اللاحق (Postsynchronisation)[١]، قبل الغناء الفعلي على المسرح، وكان على المغني أن يقف مباشرة أمام فوهة بوق جهاز التسجيل، كي يتم التقاط صوته.

باستثناء هذا النوع من التسالي، ظلّت السينما صامتة. لكنها مع ذلك لم تكن سينما بلا صوت، بل على العكس: حتى وإن تناسينا وجود أشخاص متخصصين يُصدرون الأصوات والتعليقات المرافقة للفيلم، كان يندر أن ترى عرضاً سينمائياً لا تزيّنه مرافقة موسيقية، على البيانو في الصالات الصغيرة، ومع فرقة موسيقية كاملة في الكبيرة منها. ووصل الأمر، مع بعض الأفلام، حدّ تكليف مؤلفين موسيقيين مرموقين كتابة مقطوعات خاصة للأفلام (هنري بارو H.Barraud لفيلم **معجزة الذئاب** *Miracle des loups* لريمون برنار، 1924).

---

(١) ما يقابل طريقة البلاي باك Playback المعروفة اليوم.

اتخذت الأبحاث منحيين، من جهة تأمين التزامن بين الأسطوانة والصورة المعروضة، ومن جهة أخرى نسخ الصوت فوق حامل الصورة بالذات، تحت شكل ضوئي. كان الفرنسي لوست (Laust)، وهو مساعد سابق لإديسون، رائداً حقيقياً في هذا الميدان. فلقد توصّل، ومنذ عام 1910، في بريطانيا، إلى تسجيل الأصوات والصور فوق الفيلم نفسه، بحيث كانت الأصوات تشغل نصف عرض الشريط. كانت الحرب سبباً في إيقاف تلك الأبحاث، وهي أبحاث ظلت في أي حال تشكو من غياب وسيلة التكبير المناسبة: كان جهاز العرض الذي صنعه لا يسمح بالاستماع إلى الصوت إلا باستخدام سمّاعة الرأس.

مع ذلك، كان نظام التكبير الصوتي على وشك أن يولد، وذلك بفضل الصمام الثلاثي[١]، الذي اكتشفه الأمريكي دو فوريست (De Forest) عام 1907. ومع نهاية الحرب كان نظام التكبير هذا، الذي بات مألوفاً في يومنا هذا، والمؤلَّف من جهاز التكبير إضافة إلى السمّاعات (السبيكرات أو الأوبارلور)، قد أصبح حقيقة واقعة.

عام 1925، وانطلاقاً من أبحاث عدّة جرت في ألمانيا والولايات المتحدة، كانت تقانات تسجيل الصوت جاهزة على وجه التقريب. غير أن إدخال الصوت كان من شأنه قلب الموازين الاقتصادية التي تحكم صناعة السينما. الأخوان وورنر (Warner) غامرا واتخذا القرار الخطير، وقد قيل إنهما كانا على حافة الإفلاس، لكن يُعتَقد أنهما كانا بالأحرى يسعيان إلى كسر احتكار الشركات الأضخم. وهكذا قدّما في نيويورك أول فيلم طويل مع الصوت: **دون جوان** (*Don Juan*، ألان كروسلاند *A.Crosland* ,1926) مع جون باريمور، وهو بالمناسبة لم يكن فيلماً ناطقاً بل ترافقه وحسب الموسيقا والأصوت المُصاحِبة. في هذا العرض، جرى استخدام نظام **الڤيتافون** (*Vitaphone*)، الذي تم تصنيعه بمساعدة الشركة العملاقة «ويسترن إليكتريك»، ويستعمل الأسطوانات المتزامنة مع جهاز العرض، وهي تقنية أكثر تطوراً من التسجيل الضوئي.

---

(٢) أو الصمام ثلاثي المساري (التريود Triode) الذي كان يستخدم في الدارات الخاصة بتكبير الإشارات الإلكترونية، قبل قدوم الترانزستور وفيما بعد الدارات المتكاملة.

وقد أطلق ڤالاس فوكس (W.Fox)، بالتشارك أيضاً مع «ويسترن إلكتريك»، طريقة **الموڤيتون** (*Movietone*) باستخدام مسار ضوئي جانبي. وجرى أول عرض **موڤيتون** في أيار/ مايو 1927، وتضمّن، إلى جانب مواد أخرى، فيلماً طويلاً مع مصاحبة موسيقية (*Seventh Heaven*، ف.بورزاج F.Borzage)، بالإضافة إلى شريط إخباري صَوّر سفر ليندبيرغ (Lindbergh)(١) إلى باريس، وسرعان ما صار يتبعه فيما بعد العديد من الشرائط الإخبارية الأخرى. وعلى مدى عقود عدّة لاحقة سيظل اسما «فوكس» و«موڤيتون» متلازمين في الجرائد السينمائية ذائعة الصيت «فوكس- موڤيتون».

أخيراً، في تشرين الأول/ أكتوبر 1927، وقع الحدث العظيم، على يدي الأخوين وورنر، ومع نظام ڤيتافون نفسه. جرى عرض فيلم **مغنّي الجاز** لكروسلاند، وكان في معظمه فيلماً صامتاً مع لوحات مكتوبة ومع مرافقة موسيقية، لكن إلى جانب ذلك كانت هنالك مشاهد تظهر أل جولسون (Al Jolson) وهو يغني، لكن أيضاً، وهذا الأهم، وهو يتكلم. والحق أن التجديد الحقيقي كان يكمن في الكلام، إذ إن المرافقة الموسيقية كانت مألوفة آنذاك. لم نكن بعد أمام قدوم السينما الصوتية بل أمام السينما الناطقة وحسب.

جاء نجاح **مغنّي الجاز** مدوّياً. ولا بد من الاعتراف أن السينما الصوتية قد كسبت الرهان.

صحيح أن شركة غومون الفرنسية استطاعت، في تشرين الثاني/ نوڤمبر 1928، تقديم نظام **غومون- بيترسن - بولسن** (Gaumont-Petersen-Poulsen)، وفيه كان يتم تسجيل الصوت على كامل عرض شريط فيلمي من قياس 35 مم، يسير بالتزامن مع شريط الصورة من القياس نفسه، لكن المحاولة لم يُكتَب لها الاستمرار بسبب تعقيد النظام ثنائي الشريط.

---

(١) تشارلز ليندبيرغ، أول طيار يقطع المحيط الأطلسي بين نيويورك وباريس، وحيداً وفي رحلة واحدة. وقد وصل إلى مطار أورلي في باريس في 21 أيار/ مايو من عام 1927.

عام 1930، جرى اعتماد الصوت الضوئي، وكان يجري تسجيله فوق شريط الصورة ذاته، وهو النظام الأمثل والأكثر منطقية بما لا يُقاس. ولا يزال قائماً حتى يومنا هذا حيث ظل متوافقاً مع أجهزة العرض الحالية!

تطوّر الصوت الفوتوغرافي[١]: انطلق الأوروبيون في إثر الأمريكيين، وراحوا، بدءاً من عام 1929، يصوّرون أفلاماً صوتية، وبعد بضعة أعوام لحق بهم اليابانيون والهنود. وعلى مدى ربع قرن من ذلك التاريخ، لم يعرف نظام الصوت الفوتوغرافي تطويرات تُذكر، غير أن تحسينات تقنية كبيرة طالت التجهيزات الصوتية، وعلى وجه الخصوص اللواقط الصوتية (الميكروفونات)، وآلات التصوير الصوتية، وطاولات الميكساج. وقد غدا هذا النظام دولياً، ولميعد هنالك ما يمنع من مشاهدة أي فيلم كان في أي صالة كانت وفي أي بلد كان.

بالتوازي مع السينما، شهدت تقنيات التسميع الصوتي الموجّهة للاستهلاك الجماهيري، مثل الأسطوانات والمذياع والأشرطة المغناطيسية، هي الأخرى تطوراً كبيراً. في الستينيات شاع استخدام تقانة الستيريو، بحيث باتت جودة الصوت المنزلي، عموماً، أفضل من تلك المستخدمة في السينما.

كان نظام دولبي ستيريو (Dolby-Stereo) قد ظهر في منتصف السبعينات كوسيلة لتخفيض الضجيج الداخلي، لاسيما في ميدان التسجيل والاستماع الموسيقيين، وها هو يقدم للسينما كذلك تحسينات مهمّة. لقد وفّر هذا النظام إمكان تسجيل مسارين ضوئيين منفصلين مكان المسار الضوئي التقليدي، الذي جرى اعتماده في الثلاثينات. وأسهم نظام تخفيف الضجيج المسمّى دولبيA في تحسين جودة الصوت (ضجيج داخلي أقل وعرض حزمة ترددية أوسع)، وعبر إضافة نظام تصفيف خاص، سمح بالحصول على أربعة مسارات انطلاقاً من مسارين اثنين، وصار بالإمكان تسميع أربع أقنية في الصالة انطلاقاً من قراءة مسارين. ومن

---

(١) الفوتوغرافي هنا بمعنى الضوئي: «الصوت الضوئي».

جديد، أعيد توزيع السمّاعات في الصالة، بالطريقة نفسها التي كانت مستخدمة مع السينماسكوب، أي ثلاث أقنية للشاشة ورابعة للأجواء الصوتية المحيطية، تغذي مجموعة من السمّاعات عالية الاستطاعة المنتشرة على الجدارين الجانبيين والجدار الخلفي. زد على ذلك أن هذا النظام ظل متوافقاً مع النظام القديم، بحيث يمكن قراءة المسار الضوئي التقليدي باستخدام قارئ قياسي عادي، طبعاً بصوت أحادي أو مونو Mono، لكن مع بعض التشويش الإضافي.

ومنذ الثمانينيات شاع استخدام هذه الطريقة في قاعات العرض. ومع ظهور جيل جديد من أنظمة تخفيف الضجيج، أو الدولبي إس آر (DolbySR)، تحسّنت جودة الصوت بشكل أكبر (على مستويي عرض الحزمة الترددية والضجيج الداخلي) وانتشر استخدام مجموعات صوتية جديدة (مكبّرات وسمّاعات صوتية) عالية الاستطاعة.

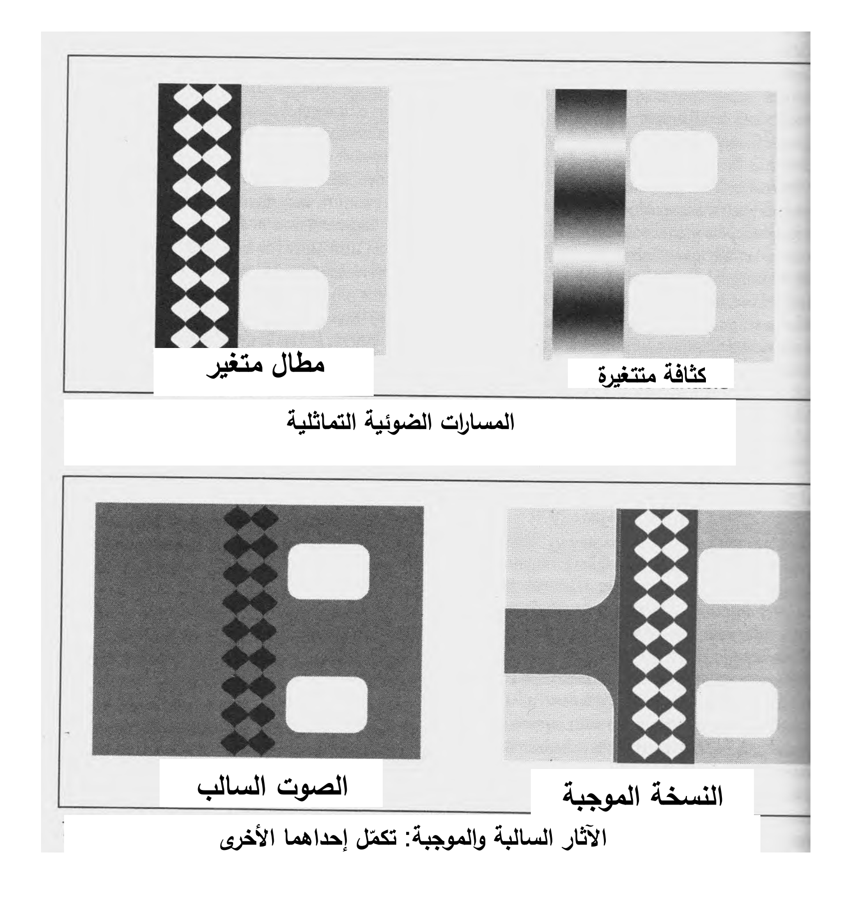
وإثر انتشاره الواسع في أوساط الجمهور الواسع، من خلال الأقراص الصوتية المدمجة (Compact Disc، أو CD)، دخل الصوت الرقمي بدوره عالم السينما في التسعينيات، بداية في مرحلة التصوير مع أجهزة التسجيل الصوتي DAT (*Digital Audio Tape*)، ثم ضمن عمليات ما بعد التصوير في المونتاج، وفي التسجيل والميكساج بمسارات متعددة، مع التسجيل المباشر على حوامل حاسوبية (أقراص صلبة). تدريجياً اختفت التجهيزات التقليدية، من نوع اللفّافات والأشرطة المغناطيسة المثقّبة، من قاعات التسجيل والاستماع. ومع إطلالة القرن الجديد، توقف استخدام الصوت التماثلي في السينما، باستثناء استمرار العمل بالمسار الضوئي التماثلي في نسخ الأفلام المخصصة للاستثمار، في أغلب الحالات مع نظام DolbySR. وقد جرى الاحتفاظ بهذا المسار مع النسخ من قياس 35مم بهدف الحفاظ على مواءمتها مع آلات العرض في مختلف أنحاء العالم، وأيضاً كرديف للمسار الرقمي في حال توقف مجموعة الصوت الرقمية عن العمل.

الصوت على أسطوانة: ونورده هنا أساساً على سبيل التذكير وحسب، إذ إنه اختفى مع اختفاء نظام الڤيتافون.

غير أن الصوت الرقمي أعاد الأسطوانة إلى السينما، مع نظام DTS الذي يستخدم أقراصاً رقمية شبيهة بأقراص الصوت المدمجة (CD)، يتم ضبط تزامنها مع سير الفيلم استناداً إلى الرموز الزمنية (كود التزامن) المسجَّلة فوتوغرافياً فوق الشريط، وذلك ضمن المسافة الفاصلة بين الصور والمسار الصوتي التماثلي.

الصوت الضوئي: ويجدر أن نسميه الصوت الفوتوغرافي. يجري تسجيل هذا الصوت التماثلي على مسار جانبي وتتم قراءته عبر تغيير شدة الضوء الواصل إلى خلية كهرضوئية في أثناء مرور هذا المسار بسرعة منتظمة ضمن قارئ الصوت. وتجري «كتابة» الصوت إما بتحويله إلى تغيّرات في شفافية المسار الفوتوغرافي (وهي طريقة «الكثافة المتغيرة»)، أو إلى تغيّرات في الاتساع (أو المطال) لسطح ذي عتامة (كثافة) ثابتة (طريقة «المطال المتغير») (انظر الشكل). تم التخلي عن طريقة الكثافة المتغيرة في مطلع الخمسينيات بسبب صعوبة تنفيذها. وقد كانت، في كل حال، غير متوافقة مع أنظمة السينما الملوّنة المستخدَمة في ذلك الوقت. وشهدت مواصفات الصوت الضوئي تحسينات مستمرة (سواء على مستوى التجهيزات أم شريط الفيلم الخام). وهكذا، كان هذا النظام الصوتي، ولايزال إلى يومنا، النظام العالمي بامتياز لحمل وتسميع الصوت في السينما.

ومن أخطر المساوئ التي كان يعاني منها الصوت الضوئي هي مسألة الضجيج الإلكتروني الداخلي (الوشيش) المتولّد عن الخلايا الكهرضوئية، وهو يزداد مع ازدياد شدة الضوء الذي يسقط على تلك الخلايا. وعليه، فقد تم تصميم جهاز خاص، يخفّض شدة الضوء الساقط على الخلية إلى أقصى حد ممكن في لحظات غياب الصوت، بحيث توصّلنا إلى صوت شبه خال من الضجيج، أو *noiseless*، كما يقال بالإنجليزية.



المسارات الضوئية التماثلية

الآثار السالبة والموجبة: تكمّل إحداهما الأخرى

الصوت المغناطيسي: ويعتمد مبدأ التسجيل هنا على مَغنَطة جزيئات مادة قابلة للمغنطة، تكون متوضّعة فوق حامل ليّن وأملس، أو مثقّب كما في السينما. وكان الدانماركي بولسن (Poulsen) قد اكتشف هذه الطريقة عام 1898، لكن تعذّر استثمارها عملياً بسبب غياب أي وسيلة لتكبير الإشارة الصوتية الإلكترونية في ذلك الوقت. وقد تم تسجيل براءة اختراع **آلة التسجيل المغناطيسي** (*Magnétophone*) في ألمانيا عام 1936، وانتقلت إلى السينما في مطلع الخمسينيات، حيث استُخدِمت في عمليات ما بعد التصوير (الأشرطة المغناطيسية المثقّبة)، وشكّل ذلك نقلة تجديدية بالغة الأهمية.

لكن الصوت المغناطيسي لم يلق هذا القدر من النجاح على مستوى الاستماع إلى الصوت في صالات السينما. صحيح أننا شهدنا ظهور نظام

السينماسكوب (CinémaScope) عام 1953، مع أربعة مسارات مغناطيسية، ومن ثم الفيلم من قياس 70 ملم (1955) بستة مسارات، وكلاهما كان يسمح بالحصول على صوت مجسّم، غير أن التكلفة العالية المترتبة على نُسَخ الأفلام، واستبدال أو تعديل الشبكات الصوتية في الصالات، حدّت من تطوير هذه الطريقة، رغم أنها كانت تؤمّن جودة صوتية تفوق مثيلتها في الصوت الضوئي، خاصة في أفلام الـ 70 ملم.

لهذا السبب تم التخلّي عن الصوت المغناطيسي في نظام السينماسكوب، وعدنا إلى طبع النسَخ على أشرطة خام تحمل ثقوباً قياسية (ستاندار) مع المسار الضوئي، وهذا أدّى إلى اجتزاء جانب من الصورة لإقحام هذا المسار الفوتوغرافي.

وفيما استمر استثمار الأفلام من قياس 70 ملم في بعض الصالات، للإفادة من جودة الصورة التي يعرضها، يجري الآن تأمين الاستماع الصوتي بالطريقة الرقمية، بنظام DTS، مع مسار خاص بالرموز التزامنية يسَجّل على حافة الشريط.

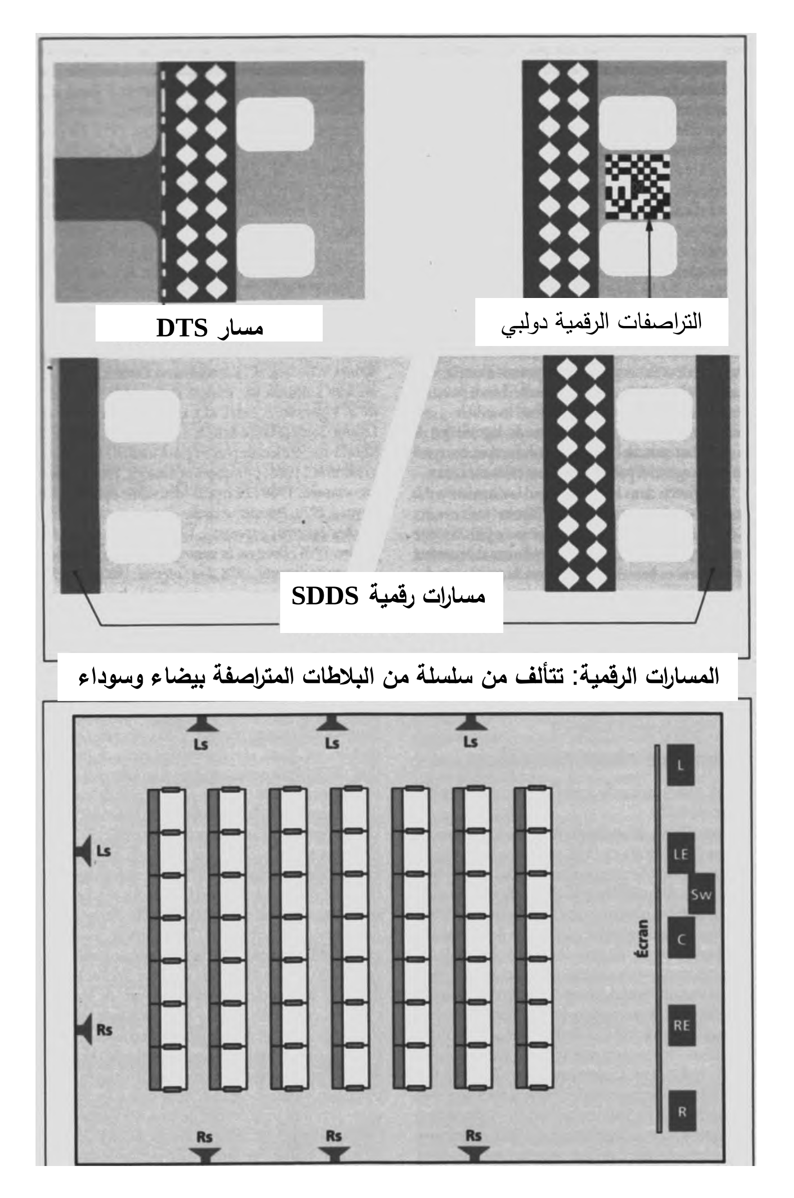
بالمقابل، تطوّر استخدام الصوت المغناطيسي في مرحلة التصوير (التسجيل على أشرطة ملساء من قياس 6,25 ملم) وعمليات ما بعد التصوير على الأشرطة المثقّبة والأشرطة الملساء مع آلات التسجيل متعددة المسارات، واستمر ذلك إلى حين قدوم الصوت الرقمي.

الصوت الرقمي: عُرف الصوت الرقمي منذ أواخر السبعينيات مع بدء انتشار الأقراص الصوتية المُدمَجة (CD)، لكنه لم يظهر في السينما إلا في مطلع التسعينيات. النظام الأول الذي استُخدم في ميدان الاستثمار السينماتوغرافي، قدّمته شركة كوداك، وكان يتضمن مساراً رقمياً فوتوغرافياً، حلّ محلّ المسار الضوئي التقليدي. بعدها حاول العديد من الشركات أن يجد له مكاناً في هذه السوق، ومنها شركة LC Concept في فرنسا. اليوم، حافظت ثلاث شركات على مواقعها في السوق العالمية، وسوّقت نظامين يتم فيهما تسجيل الصوت مباشرة بشكل فوتوغرافي: نظام SR-D من شركة دولبي، و SDDS

من سوني (هذا الأخير يُستثمَر أساساً في الولايات المتحدة)، ونظاماً ثالثاً، هو نظام DTS، يجري تسجيل الصوت فيه على قرص منفصل، يتزامن مع الفيلم بواسطة الرموز الزمنية (الكود).

وللحفاظ على وجود المسار الضوئي التقليدي، الذي يضمن توزيع الفيلم في دول وأماكن متعددة، جرى تسجيل المسارات الرقمية في مواضع مختلفة: بين الثقوب (Dolby SR-D)، أو على حافتي الشريط (SDDS) أو بين المسار التماثلي والصورة (DTS، مسارات رموز التزامن). وفي كل الحالات، سمحت هذه الطرائق بتحسين جودة الصوت المسموع في الصالة: عرض حزمة ترددية واسع، وصل حتى 20 كيلوهرتز، وضجيج داخلي غير مسموع. ومن حسنات الصوت الرقمي كذلك عدم تدنّي جودة الصوت، بتأثير الضجيج الناجم عن الغبار وتآكل الشريط، مع تكرار عرض النسخة في أثناء الاستثمار.

أما فيما يخص توزيع سمّاعات الصوت (Speakers) في الصالة، فقد اعتُمِد التوضّع المستخدَم في نظام السينماسكوب أو الـ 70 ملم، أي ثلاث أقنية للشاشة (SR-D وDTS) أو خمسة (SDDS)، وواحدة للأصوات الخلفية والأجواء الصوتية المحيطة عبر قناتين أو ثلاث، إضافة بالطبع إلى قناة تعزيز الترددات المنخفضة (السوبووفر Subwoofer). واليوم، تتوافر مجموعات صوتية ذات استطاعات عالية، قد تصل إلى عدة مئات من الواطات للقناة الواحدة.



المسارات الرقمية: تتألف من سلسلة من البلاطات المتراصفة بيضاء وسوداء

L: قناة يسرى
R: قناة يمنى
LE: قناة بينية يسرى (نظام 7.1)
Ls: قناة محيطية يسرى
C: قناة الوسط
Rs: قناة محيطية يمنى
RE: قناة بينية يمنى (نظام 7.1)
Sw: قناة تعزيز الترددات المنخفضة

التسميع الصوتي في الصالة: توضّع السماعات

الشريط المغناطيسي:

شريط يمكن أن تُسجّل عليه معلومات الصوت أو الڤيديو أو المعطيات الحاسوبية على شكل تماثلي أو رقمي، وذلك عبر تغيير حالة المَغنَطة المتبقية (أو السطحية) للمادة المغناطيسية الموجودة فوق سطحه.

الشريط عبارة عن حامل ليّن، كان في البداية يُصنّع من التريااسيتات أو من الـ PVC للشرائط الصوتية، وصار فيما بعد يُصنَع من البوليستير (أو الميلار)، يُطلى فوق أحد وجهيه بطبقة رقيقة من أوكسيد مغناطيسي (أوكسيد الحديد أو الكروم أو الكوبالت).

ومنذ الثمانينات تراجع استخدام التسجيل التماثلي تدريجياً مع ظهور الشرائط الرقمية المسمّاة DAT (*Digital Audio Tape*) أو كاسيتات الڤيديو الرقمية.

واليوم، اختفت تقريباً التسجيلات الصوتية التماثلية على الشرائط المغناطيسية الملساء، أي غير المثقّبة، من قياس 6,25 مم أو تلك المثقّبة 16 أو 35 مم. هذا في حين ظلّت الأشرطة المغناطيسية 35 مم المثقّبة تُستخدم أحياناً لعرض الأفلام من قياس 35 مم ثنائية الشريط.

ومع مطلع العقد الثاني من هذا القرن، حلّت بطاقات الذواكر الرقمية تدريجياً محلّ الأشرطة المغناطيسية، سواء في ميدان الصوت أم الصورة.

الضجيج الصوتي (Bruit de fond):

ضجيج، يأخذ شكل التشويش، يتراكب مع الإشارة المرغوبة، وله على الأغلب مصدران: مصدر صوتي خارجي، بالنسبة للضجيج الصادر عن الأجواء المحيطة، أو إلكتروني، ونعني الضجيج الداخلي النابع من التجهيزات الإلكترونية والكهربائية.

ولكيلا يكون لهذا الضجيج تأثير مزعج، ينبغي أن يظل مستواه أقل بكثير من أدنى مستوى للصوت المرغوب[١]، وذلك لسماع هذا الصوت بوضوح كاف.

الضجيج الخارجي: وقد يكون مصدره أصوات الأجهزة المستخدمة أثناء التصوير (بروجكتورات الإضاءة، التجهيزات والمعدّات، إلخ)، أو الضوضاء الخارجية (حركة السير، الحفريات القريبة...) أو أشكال الضجيج في صالة العرض.

الضجيج الداخلي (الإلكتروني)[٢]: هو نوع من «الوشيش» أو «الهمهمة»، كان يُسمع أحياناً بشكل واضح أيام كانت دارات التكبير تستخدم الصمامات الإلكترونية، ومع آلات التسجيل والعرض الصوتية التماثلية. المثال الأميز لهذا

---

(١) إلكترونياً، وأياً كانت طبيعة الإشارة، نتحدث عن نسبة الإشارة إلى الضجيج (Signal to Noise Ratio) أو S/N، التي يجب أن تحافظ على قيمة عالية.

(٢) هذا النوع من الضجيج لا يمكن تفاديه لأنه نابع من الطبيعة الإلكترونية للتيار الكهربائي بوصفه ناجماً عن حركة الإلكترونات، والمعروف أنه ضجيج يزداد بازدياد الحرارة. لكن يجدر التمييز بينه وبين التشويش الناجم عن التيار الكهربائي بتردد 50 هرتز ويسمى الهم (Hum) الذي يمكن تفاديه باتخاذ بعض الإجراءات الخاصة بتأمين تأريض جيد للدارات العاملة.

النوع في السينما هو الضجيج الناجم عن وجود مسار الصوت الضوئي على شريط الفيلم المعروض. هذا المسار، وبسبب مبدأ عمله بالذات، كان له ضجيج عال، يتزايد بانتظام مع تكرار استخدام الشريط، بالنظر إلى تراكم الغبار عليه وتآكله مع الزمن. وكان لاستخدام نظامي تخفيض الضجيج الداخلي، دولبي ستيريو ودولبي إس آر (Dolby SR)، أثر ملموس في تخفيف مستوى هذا الضجيج، ما سمح بزيادة عرض حزمة التمرير الترددية للمسارات الضوئية التماثلية[١] (انظر **التقانة الرقمية**).

أنظمة تخفيض مستوى الضجيج الداخلي: وهي أنظمة تماثلية بالنسبة للسينما دولبي A، ومن ثم دولبي إس آر، اللذَين ظهرا نهاية الستينات والسبعينات، ووفّرا إمكان تخفيض مستوى الضجيج الداخلي النابع من طبيعة أنظمة التسجيل والعرض. وقد تم تعميم استخدامهما في السينما من أجل التسجيل التماثلي على الأشرطة المغناطيسية وعلى المسار الفوتوغرافي (الضوئي) التماثلي (طريقة دولبي- ستيريو). هذا المسار التماثلي لا يزال موجوداً على النسخ المخصّصة للعرض، ويمكن استخدامه في حال تعطُّل المسارات الرقمية، وكذلك للحفاظ على توافق نسخ الـ 35 مم مع كل أجهزة العرض في مختلف أنحاء العالم.

---

(١) نشير إلى أن هذا التأكيد غير دقيق لأن تخفيض مستوى الضجيج الداخلي في الأنظمة التماثلية لا يترجم بزيادة عرض الحزمة الترددية. لاعلاقة مباشرة بين نسبة الضجيج وعرض الحزمة، لكن التحسن الذي نلمسه عند تخفيض نسبة الضجيج الداخلي هو في الحقيقة ترجمة لتحسن نسبة الإشارة المرغوبة إلى الضجيج غير المرغوب، أي تحسين نسبة الإشارة إلى الضجيج، وهي العامل الحاسم في تحديد جودة الصوت (والصورة أيضاً وكذلك الاتصالات بأنواعها). انظر **عرض الحزمة الترددية**.

عرض الحزمة الترددية (Bande passante أوBandwidth):

هي الحيّز الترددي أو حزمة الترددات التي يجري تسجيلها أو استرجاعها في نظام الصوت أو الڤيديو. في عالم الصوتيات، يُقارَن عرض الحزمة مع الطيف الترددي للصوت الذي تستطيع الأذن البشرية سماعه (20Hz-20kHz)[١]. أما في صورة الڤيديو، فيشكل عرض الحزمة المُعامل الأساس الذي يحدّد درجة دقة النظام (مدى وضوحية الصورة).

يتمثّل عرض الحزمة لنظام معين بمنحنى الاستجابة لهذا النظام، ويبين هذا المنحنى تغيّرات مستوى الربح (أو نسبة التكبير) أو التخامد (نسبة المفاقيد) لدارة إلكترونية معينة، مقدَّراً بالديسيبل، بدلالة التردد. والمعروف أن التردد الأعظمي للصوت لا يتجاوز 20kHz، في حين قد يصل إلى 10MHz[٢] في الڤيديو التماثلي.

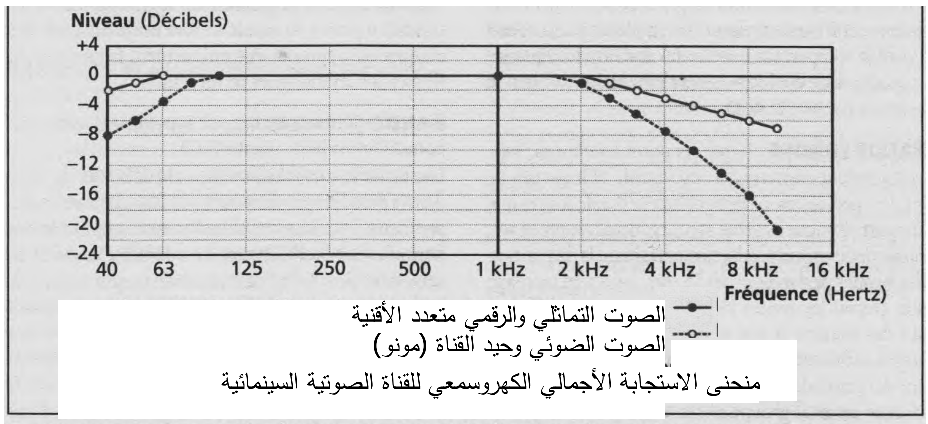
وثمة أسباب تقنية عدّة تحدّ من عرض الحزمة، تِبعاً لأنظمة التسجيل والعرض المستخدمة. وهذا ما كنا نلمسه في مسارات الصوت الضوئية التماثلية لنسخ الـ ٣٥ مم، إذ لم يكن عرض الحزمة يتجاوز 8kHz في تسجيلات القناة المنفردة أو المونو (من دون تخفيض نسبة الضجيج الداخلي)، و12kHz في تسجيلات الدولبي- ستيريو[٣].

---

(١) الصوت المسموع قلما يتجاوز في الواقع 15 كيلو هرتز، ويتفاوت من شخص إلى آخر وتتناقص حزمته الترددية مع التقدم في السن. إلكترونياً، نقول إن الأذن البشرية تستطيع سماع كل الأصوات التي يكون ترددها ضمن حزمة التمرير.

(٢) المقصود 10 ميغا هرتز، أي 10 مليون هرتز.

(٣) وهو نظام مخصص لتخفيض قيمة الضجيج الداخلي أي رفع نسبة الإشارة إلى الضجيج ومن ثمَّ زيادة جودة الصوت المسموع. (انظر دولبي ستيريو).



Bande passante. La courbe de réponse caractérise l'atténuation en fonction de la fréquence.

عرض الحزمة: منحى الاستجابة يوصّف نسبة التخميد بدلالة التردد

في بداية الأربعينيات جرى اعتماد قيم مرجعية معيارية لحزمة التمرير الخاصة بنظام العرض الصوتي، في كل صالات السينما في العالم، وذلك بناء على دراسة أعدّتها «**أكاديمية فنون وعلوم السينما**» *Academy of Motion Picture Arts and Sciences*. وقد تَمثّل ذلك المعيار بمنحنى، سُمّي **منحنى الأكاديمية**، أُدخلت فيه اليوم تحسينات كبيرة، غير أن مبدأ اعتماد منحنى استجابة مرجعي (ستاندار)، تخضع له صالات السينما وقاعات التسجيل الموسيقي الخاص بالسينما في العالم أجمع، بما فيها تلك المجهّزة بأنظمة رقمية، ظلّ يُعدُّ معياراً للحفاظ على الجودة الصوتية في استثمار البرامج السينماتوغرافية(١).

(١) انظر «**أكاديمية فنون وعلوم السينما**».

دولبي ستيريو (Dolby-Stéréo):

الاسم التجاري للنظام الذي طوّرته شركة دولبي في بداية الثمانينيات. وهي شركة أسّسها ري دولبي (Ray Dolby)، وبدأت نشاطها بأبحاث حول تخفيض مستوى الضجيج الداخلي أو الذاتي، بهدف تحسين جودة التسجيلات الصوتية. وقد بادرت الشركة إلى تعديل نظامها في تخفيف الضجيج بحيث يتناسب مع أنظمة الصوت السينماتوغرافية التماثلية متعددة الأقنية التي تتضمّن أربع أقنية (ثلاثة مسارات للشاشة وواحد للأصوات الخلفية) وهي الأصوات المحمولة فوق الشريط الصوتي للأفلام من قياس 35 مم. ويجري تسجيل شريط الصوت فوق شريط الفيلم على شكل مسار ضوئي يسمّى مسار الـ **دولبي ستيريو**، عرْضه يساوي عرض المسار العادي (الصوت وحيد القناة أو المونو)، لكنه يتضمن إشارتين تحملان معلومتين صوتيتين مختلفتين.

عمدت هذه الطريقة، في بداية الأمر، إلى إضافة نظام «دولبي A» الخاص بخفض مستوى الضجيج الداخلي، ومن ثم نظام «دولبي SR»، مع نظام تصفيف (مصفوفة) يوزّع أربع أقنية على قناتين عند التسجيل، ومصفوفة عكسية لقناتين على أربع عند العرض. لم تكن هذه العملية مثالية تماماً، لكن الطريقة شكلت ثورة على مستوى الصوت في السينما. وقد ظل الدولبي ستيريو متوافقاً مع التجهيزات وحيدة القناة (المونو)، من دون أي تعديلات تقنية، ومع جودة صوتية مقبولة. زد على ذلك أن هذه الطريقة لا ترفع من تكلفة تصنيع النسخة.

وقد شكلت هذه الطريقة تطوراً ملموساً في جودة العرض الصوتي السينمائي، وقادت إلى التخلي بصورة نهائية عن نسخ العرض ذات المسارات المغناطيسية (انظر **السينماسكوب**). غير أن المسار الضوئي التماثلي من هذا النوع لا يزال يُستخدَم في النسخ الموجّهة للعروض، إذ يؤدّي دور المسار الاحتياطي في حال حصول عطل ما في المسارات الرقمية، ويؤمّن التوافق الكوني لنسخ الـ 35 مم مع كل أجهزة العرض في مختلف أنحاء العالم.

الصوت المجسَّم THX:

THX هو اسم العلامة التجارية التي أطلقها جورج لوكاس (G.Lucas) على طريقة تنسيق التسميع الصوتي في صالات السينما المجهّزة بمعدّات صوتية متعددة الأقنية (نظام 5.1)، وهي الطريقة التي ابتكرها توملينسون هولمان، مهندس الصوت الذي كان يعمل معه. ومن هنا، جاءت التسمية (Tom Holman eXperiment). والتجديد الذي قدّمته هذه الطريقة يكمن أساساً في وضع السماعات الصوتية الصندوقية، المخصصة للشاشة، ضمن جدار خاص (جدار THX) وذلك لتحسين مردودية الترددات المنخفضة. وهي، في الحقيقة، شكل من أشكال العلامة التجارية الكافلة، بمعنى التي تكفل مستوى الجودة الموعودة، ولا يمكن استخدام التجهيزات الصوتية اللازمة إلا بعد اعتمادها من قبل THX.

الإحساس بالحركة (Sensurround)[١]:

وسيلة من وسائل المؤثرات الصوتية، اشتُهرت عند عرض فيلم **هزّة أرضية** (مارك روبسون، 1974)، تعتمد على بثّ ضجيج عشوائي، يقع تردده ضمن نطاق الترددات تحت الصوتية، أي غير المسموعة، ويحمل طاقة عالية جداً (من مرتبة الكيلواط)، تسبّب في اهتزاز بعض ما يحيط بالشاشة من متاع، وبالأخص المقاعد التي يجلس فوقها المشاهدون.

لكن سرعان ما تم التخلي عن هذه الطريقة في السينما، بعد أن تبين أنها مكلفة للغاية وتشكل خطراً على المشاهد وإزعاجات للبيئة. غير أنها لا تزال تستخدم أحياناً في عروض بعض مدن الملاهي.

الضغط (Compression):

<u>في التقانة الرقمية:</u> تعبير يستخدَم غالباً (خلافاً للأصول) للدلالة على عملية تخفيض معدل تدفّق المعطيات[٢] (débit بالفرنسية و bit rate بالإنجليزية) (انظر السينما **الرقمية**).

ضغط مستوى الصوت: عملية رفع مستويات الأصوات الضعيفة لتخفيف الفروقات بينها وبين المستويات العالية في الشريط الصوتي[٣]. وتستخدم هذه

---

(١) وهو اسم ماركة مسجلة تعود براءة اختراعها إلى شركة Cerwin-Vega الأمريكية بالتشارك مع شركات Universal Studios و MCA و RCA.

(٢) أي عدد البيتات (أو البايتات) المنقولة في الثانية الواحدة bit/sec وغالباً ما تقدر بالكيلو بيت/ بايت (ألف بيت/ بايت) أو الميغا بيت (مليون بيت) أو حتى الغيغا بيت (بليون بيت) في الثانية.

(٣) ويقال إننا نقلل المجال الديناميكي للصوت، أي الفرق بين أضعف الأصوات وأعلاها.

الطريقة للحصول على بعض المؤثرات الصوتية، سواء في أثناء التصوير أم عمليات ما بعد التصوير، ينفّذها جهاز خاص يُسمّى **ضاغط الصوت** (compresseur)**.** والعملية العكسية تسمّى **الانبساط** (expansion)**.**

حجرة الضغط: نوع من أنواع المسمّعات الصوتية (السبيكرات) يمتاز بمردوده العالي، يستخدم في السينما لتسميع الأصوات ذات الترددات العالية.

الديسيبيل:

وحدة قياس، نرمز لها بالرمز dB، تستخدم في علوم السمعيات والكهرسمعيات لتحديد مستويات الضغط الصوتي أو مطال الإشارات في التجهيزات الصوتية.

ويقدّر الديسيبيل وفق سلّم لوغاريتمي بشكل يحاكي آلية إدراك الأصوات عند الإنسان[١]. وفي ميدان السمعيات، نعتمد كقيمة مرجعية عتبة السمع الدنيا للأذن البشرية، أما في ميدان الكهروسمعيات فنعتمد قيمة مرجعية محددة للجهد أو الاستطاعة الكهربائية.

---

(١) من المعروف على سبيل المثال أن الأذن البشرية تتحسس لمستوى شدة الصوت بعلاقة عشرية أو لوغاريتمية. بمعنى أنه لا بد من زيادة شدة الصوت عشر مرات كي تدرك الأذن أنها تسمع صوتاً بضعف الشدة. أي أنه يلزمنا عشر آلات كمان كي نؤمن صوتاً بضعف الشدة. وهذه واحدة من أسباب اختيار الديسيبيل مع سلّمه العشري.

تقنيات الصورة

الصورة المركَّبة (**Composite**):

- في الفيديو التماثلي: هي الصورة التي تدمج بين إشارة السطوع (Luminance)، وهي إشارة الأبيض والأسود، ومركّبات الألوان (Chrominance).

في السينما الفوتوكيميائية: هي الصورة الناتجة من تجميع عناصر متباينة الأصول في الصورة نفسها. والصورة المعالَجة بطريقة الحجاب والحجاب المكمّل (Cache-contre-chche) هي صورة مركّبة. وقد استُعيض عن هذه الطريقة اليوم بالصورة الرقمية متعددة الطبقات (انظر **الصورة المصنعة حاسوبياً**).

الصورة المنبسطة:

الصورة المنبسطة، تسمية تُطلَق على الصورة غير المضغوطة، وذلك لتمييزها عن **الصورة المضغوطة** (*Anamorphosée*). (انظر السينماسكوب).

النسخة المنبسطة أو المستوية، وتُطلَق كذلك على طريقة العرض التقليدية أو 2D (أي غير المجسّمة) لفيلم جرى تصويره بالأبعاد الثلاثة 3D أو بالنظام الستيريوسكوبي.

التباين (Contrast):

ويمثل النسبة بين نصوع (Luminosité) المنطقة الأكثر إضاءة وتلك الأقل إضاءة في الصورة الواحدة. وهذه النسبة قد تكون نسبة سطوع (Luminance) أو إضاءة (Éclairement) الموضوعات أو أيضاً نسبة الكثافة أو الشدّة الضوئية للصور المسجَّلة.

التباين البصري: هو قدرة العين على تمييز مستويات عدّة، ذات كثافات ضوئية مختلفة، تقع بين مستويي الأبيض والأسود. والمعروف أن ظاهرة التكيّف التام للرؤية، التي تمتلكها العين البشرية، تسمح للمشاهد بإدراك تدرّجات نصوع بين الأبيض والأسود لا تتخطّى نسبتها القصوى بضع مئات. ونقول إننا أمام تباين عالٍ أو شديد عندما نتمكن من تمييز عدد قليل من تلك التدرجات، وإنه ضعيف إذا استطعنا تمييز عدد كبير منها. ويُعدُّ مفهوم التباين البصري هذا عاملاً حاسماً في تحديد مدى وضوحية المشهد أو الصورة.

تباين الموضوع المصوَّر: وهو تباين يتبدّل بقدر كبير تبعاً للموضوع نفسه، ودرجة إضاءته، والوسط الذي يحيط به (ضباب، دخان، إلخ). في المشاهد الخارجية، قد تبلغ نسبته من 800 إلى 1000/1 في لقطات الإضاءة المجابِهة أو المواجِهة (الكونتر جور[١]) الشديدة، أو تنخفض إلى 2/1 في الإضاءة الناعمة جداً (douce) أو المنتثرة (diffuse). أما في الاستديو، عندما

---

(١) Contre-jour، وهي اللقطة التي يكون مصدر الضوء فيها في مواجهة عدسة التصوير. عندها تكون إضاءة الممثل أو موضوع التصوير من الخلف والأعلى قليلاً. وتحمل تأثيرات درامية شديدة الخصوصية.

نتحكم جيداً في توزيع الإضاءة، فتتفاوت هذه النسبة بين 30 و100/1. وسواء كنا في الاستديو أم ضمن ديكورات طبيعية أم في تصوير خارجي، سنقع على شدة تباين متفاوتة للإضاءة تبعاً لنوع الفيلم المصوَّر، أو المشهد المُضاء، أو المكان الذي يجري فيه الحدث أو حتى وقت حدوثه.

التباين عند العرض: تبلغ نسبة التباين لتجهيزات العرض 1000/1 من أجل جهاز العرض الخاص بالفيلم العادي، وتصل إلى 2000/1، تبعاً لطراز جهاز العرض، في أجهزة العرض الرقمية من الجيل الأخير. لكن، وبسبب الضوء الذي تعكسه جدران الصالة على الشاشة (الضوء الطفيلي)، لا تتجاوز نسبة التباين في واقع الأمر 100/1، وهي نسبة قريبة من شروط الرؤية المعتادة في حياتنا اليومية.

تباين الحامل (الطبقة الحسّاسة واللواقط): لا شك في أن نسبة التباين هي من الخصائص الرئيسة للطبقة الحساسة التي يُطلى بها شريط الفيلم الخام. وبصورة عامة، يُقاس التباين الفوتوغرافي لطبقة حساسة معينة بمعدّل ازدياد شدة الإضاءة بدلالة كمية الضوء الساقط عليها (الطاقة الضوئية الساقطة)[١]. وتبعاً للطبقة الحساسة المستخدمة في التصوير، يكون تباين الصور المنطبعة فوقها شديداً مع الطبقات الحساسة ذات «التباين العالي»، وضعيفاً مع الطبقات ذات «التباين المنخفض».

أما مع اللواقط[٢]، فإن الفارق بين الأضواء الشديدة والضعيفة التي تستطيع تسجيلها يكون أقل من قرينه في الفيلم الخام، ما يستدعي الانتباه الشديد إلى نسبة تلك الأضواء في التصوير الرقمي.

---

(١) Lumination، أي كمية الضوء الذي تتلقاه الطبقة الحسّاسة في أثناء مدة التعريض، وهي حاصل جداء الإضاءة مع زمن التعريض.

(٢) المقصود مصفوفات اللواقط الإلكترونية (وليس الكيميائية) الحساسة للضوء المستخدمة في تقانات التصوير الرقمي.

التباين اللوني: اللون هو مجرد إحساس، وليس له وجود مادي. هو محصلة آلية نفسية فيزيائية تخضع لتأثير ظواهر ثانوية متعددة. التباين المتعاقب يعود إلى التعب الذي تحسّه العين نتيجة الوجود المكثف للون معين، وهو ما يؤثر سلباً على رؤية الألوان الأخرى. بدوره، يجعلنا التباين المتزامن نرى موضوعاً أبيض على خلفية زرقاء كأنه مصطبغ بالأصفر (أي أن تقديرنا للون معين يتغير تبعاً لوجوده منفرداً أو مع ألوان أخرى). أما التباين الإيحائي فنلحظه، مثلاً، عندما نُسقط على الشاشة بقعة بلون معين ملاصقة لبقعة بيضاء، عندها سنرى هذا اللون وقد تبدّل، فيما تصطبغ البقعة البيضاء باللون المكمّل له.

القدرة التمييزية:

إن جودة الصور المعروضة على الشاشة، من حيث مدى إمكان رؤية التفاصيل الدقيقة فيها، ينبغي أن تكون كافية ومرْضية بالنسبة للمُشاهد. ويرتبط إدراك المُشاهد لهذا الأمر بالقدرة التمييزية للعين البشرية. وضمن شروط مشاهدة معيّنة (مسافة العرض ودرجة سطوع الصور المعروضة)، تحدد القدرة التمييزية الحد الأدنى لدقّة الصور المعروضة التي تتعلّق بالمواصفات الضوئية والميكانيكية للتجهيزات.

العدسات: يجري تقييم القدرة التمييزية للعدسات باستخدام لوحة معيارية تحوي مجموعات من الخطوط المتوازية. وتُقاس القدرة التمييزية بعدد الخطوط في الميليمتر. وتبلغ نحو 70 خطاً/ مم في شروط التصوير العادية.

الطبقات الحساسة: تمتلك الأفلام الموجبة، المستخدمة لطباعة النسخ، قدرة تمييزية تصل عادة إلى 300 خط/ مم، وليست هي التي تحدّ من دقة الصورة.

في النسخ السالبة، تتناقص القدرة التمييزية كلما ازدادت حساسية الفيلم. من نحو 100 خط/مم مع حساسية 100 آزا (ASA) يمكن أن تهبط إلى نحو 30 خطاً/ مم في حالة التظهير الزائد.

المعمل: من المعروف أن عملية الحصول على النسخ الرديفة وطبع النسخ، تؤدي إلى تدنّي الدقّة بحدود ١٠ إلى 20 خطاً / مم، ويعود سبب ذلك إلى ظاهرة انتثار الأشعة الضوئية.

العرض: تبلغ القدرة التمييزية للصور المعروضة نحو 70 إلى 90 خطاً/ مم.

في المحصلة، يمكن القول إن دقة الطبقة الحساسة عند التصوير وطباعة النسخ الرديفة هما العاملان الحاسمان في تحديد النتيجة النهائية: كلما ازدادت أبعاد الصور المسَجَّلة على شريط الفيلم حصلنا على جودة نهائية أفضل، والعكس بالعكس. من هنا، جاءت إحدى حسنات أفلام الـ 70مم.

التلوينة الغالبة (Dominante):

هي التلوينة الطفيلية التي تطغى على الصورة بأكملها في الفيلم (انظر **المعايرة**).

إذا استثنينا المؤثرات المقصودة، يُفترّض أن نستعيد على الشاشة ألواناً ذات قيم لونية صحيحة إلى قدر كبير. إذا لم يتحقق ذلك، كأن تظهر على سبيل المثال كمية زائدة من الأزرق، نقول إن الصورة تحمل **تلوينة زرقاء غالبة**.

في كثير من الأحيان، تحمل **اللقطات الأولية (الرشز** rushes**)**[١] تلوينات غالبة، يعود سببها إلى الاختلاف بين درجة الحرارة اللونية للإضاءة المستخدمة في موقع التصوير ودرجة حرارة الفيلم المستخدم. وعادة يجري التخلّص من هذه التلوينات غير المرغوبة من خلال التصحيحات التي توفرها عملية المعايرة. بالمقابل، يمكن استغلال المعايرة لإدخال تلوينة غالبة مقصودة لغايات جمالية أو درامية.

أحياناً نلاحظ وجود تلوينة غالبة أثناء عرض فيلم قديم، وهذا يعود عادة إلى تقادم الملوّنات. فمثلاً في النسخ القديمة من أفلام أغفا أو سوفكولور، يضعف ملوّن الوردي (الماجنتا) بسرعة أقل من ملونات الطبقات الأخرى، ويتأتّى في إثر ذلك ظهور تلوينة أرجوانية غالبة (انظر **حفظ الأفلام**). وقد تنتج التلوينة الغالبة من المنبع الضوئي المستخدم في جهاز عرض الفيلم، أو عن خلل في ضبط تجهيزات العرض الرقمية.

---

(١) انظر مرحلة التصوير.

ظاهرة الذيول (الفيلاج Filage):

وهو أحد العيوب التي تنال من الصورة أثناء العرض، سببه فقدان التزامن بين حركة الغالق وتواتر آلية سحب الفيلم في جهاز العرض. ويتجسّد على الشاشة بظهور ذيول طولانية على الصور عالية التباين، وعلى الأخص عنوان الفيلم وأسماء العاملين فيه.

اللقطة البانورامية الخيطية (Filé):

تصوير بانورامي بحركة سريعة جداً، تظهر عناصر الصورة خلالها على شكل خطوط أفقية، وهي طريقة كانت تُستخدم فيما مضى كوسيلة للوصل بين لقطتين متعاقبتين.

المظهر الحُبَيبي (Granulation):

ويُقصَد به البنية الميكروسكوبية للصورة الفوتوغرافية أو السينمائية، التي تعكس حقيقة أن هذه الصورة إنما تتألف من حبيبات دقيقة من الفضّة، أو حبيبات صغيرة من الملوّنات الناتجة عن تظهير الطبقة الحسّاسة. ونستخدم عادة كلمة **حُبيبَة** بدلاً من **الطابع الحبيبي**.

ويرتبط حجم الحبيبات ارتباطاً مباشراً مع حساسية المركّب الذي يشكّل الطبقة الحساسة ويحدّد دقة هذه الطبقة ومدى التباين الذي تؤمّنه. ونتحدث عن مركّب أو عن مظهّر **بحبيبة دقيقة** عندما نتطلع للحصول على دقة عالية.

هذا الطابع الحبيبي يعطي للصورة السينمائية المعروضة، وتكون مكبّرة جداً على الشاشة، طابعاً خاصاً ينجم عن التوضّع العشوائي للحبيبات ضمن الطبقة الحساسة، وذلك على عكس الحال في العرض الرقمي حيث تتكوّن الصورة من نقاط عنصرية (بيكسلات، جمع بيكسل) تحافظ بشكل دائم على مكانها الثابت في الصورة المعروضة.

ويمكن استثمار هذا الطابع الحبيبي لغايات فنية تتعلّق بجمالية الصورة، وذلك من خلال المبالغة بتأثيرها، عبر نفخ صورة جرى تصويرها بالسوبر 16 أو حتى سوبر 8 على سبيل المثال، وذلك في المقاطع الإعلانية أو «كليبات» الڤيديو.

السينما المجسَّمة (**Relief**):

شهدت السينما المجسّمة فترة ازدهار لافت في الخمسينيات، ثم ظهوراً قصيراً في الثمانينيات، وبفضل السينما الرقمية أواسط العشرية الأولى، ها هي ذي اليوم تعود بقوة لتغزو الصالات المعتمة، قبل أن تقتحم البيوت.

التقنية المستخدمة في السينما لخلق الانطباع بالتجسيم، أو ما نسميه سينما الأبعاد الثلاثة (3D)، تستند إلى مبدأ الرؤية الستيريوسكوبية، الذي اكتشفه كل من السير تشارلز ويتستون (Sir Ch.Wheatstone) ومن ثم السير ديڤيد بريستر (Sir D.Brewster)، في القرن التاسع عشر. وتعتمد هذه التقنية على ظاهرة الرؤية بعينين اثنتين: تفصل بين عيني الإنسان عادة مسافة تقارب 6,5 سم، وهذا يؤدي إلى فرق بسيط في الإدراك الحسّي، أو لنقل في تمييز نقطة ما في الفراغ، هذا الفرق هو الذي يسمح للدماغ باستنتاج البعد الثالث لهذه النقطة. وعليه، فإن السينما الستيريوسكوبية تحتاج إلى وجهتي نظر عن المشهد عينه، يقابلان العينين اليسرى واليمنى. وتكمن الصعوبة في تمكين كل عين على حدة من رؤية ما يخصّها فقط. لبلوغ ذلك هنالك عدة طرائق:

الستيريوسكوبية بلونين متكاملين (الصور الأناغليفية Anaglyphes): اكتشفها ڤيلهلم رولمان (W.Rollman) عام 1853، وسجّل براءة اختراعها لويس دوكوس دوهورون (L.D.de Hauron) عام 1891، ولاقت رواجاً كبيراً في عشرينيات القرن الماضي.

وفق هذا النظام ينطبق المنظران (أو الرؤيتان) ليشكلا صورة واحدة. يجري تلوين كل منظر بلون مختلف عن الآخر. ولكي تتمكن كل عين من تمييز المنظر الذي يخصها فقط، يرتدي المشاهد نظّارة مجهزة بمرشّحَين للونين

متكاملين (أحمر/ أزرق مائل إلى الخضرة[1] أو الوردي[2] / الأخضر). كل مرشّح يمرّر المركبات اللونية المقابلة للصورة التي تراها عين واحدة فقط.

تكمن الميزة الأساسية لهذه الطريقة في أنها تصلح للصور المطبوعة والصور المعروضة في آن معاً. وبرغم توافقها التام مع الصور بالأبيض والأسود، غير أنها تعطي نتائج سيئة جداً مع الصور الملوّنة. زد على ذلك أن المشاهد يعاني بعض الشيء لتكييف عينيه في أثناء المشاهدة.

ولأسباب اقتصادية (جهاز عرض وحيد ونظّارات رخيصة الثمن)، استمر استخدام هذه الطريقة أحياناً في السينما حتى نهاية التسعينيات. ولمّا تزل تُعدُّ الطريقة الأسهل لتحقيق صور مطبوعة مجسَّمة.

الستيريوسكوبية بالاستقطاب: وهو المبدأ الذي اكتشفه السير ديڤيد بريستر عام 1850 وسجل براءة اختراعه جون أندرتون (J.Anderton)، لكنه لم يجد تطبيقه العملي إلا عام 1929، عندما نجح إدوين لاند (E.H.Land)، من شركة بولارويد (Polaroïd)، في اختراع المرشّح المستقطِب. وضمن تظاهرات المعرض الدولي في نيويورك عام 1929، جرى العرض الأول بطريقة الاستقطاب لفيلم إعلاني لشركة كريزلر موتورز. وانتظرت السينما فترة الخمسينيات كي تبدأ فعلياً استثمار هذه التقانة، وجاء ذلك على وجه الخصوص لاستنهاض صناعة السينما في مواجهة مزاحمة التلفزيون المتزايدة آنذاك.

ويعمل هذا المبدأ فقط من خلال عملية إسقاط الضوء. يجري عرض الصورتين (العين اليسرى/ العين اليمنى) عبر مرشّحَين من النوع المستقطِب يوجهان الضوء في اتجاهين مختلفين بالنسبة لكل من العينين (اتجاهان متعامدان). ويضع المتفرج نظارة تحمل مرشّحين مستقطبين مطابقين لمرشّحي العرض. وفيما تنطبق الصورتان المعروضتان فوق الشاشة، لا ترى عين المشاهد سوى الصورة المخصصة لها.

---

(١) Cyan، وهو لون يمتص اللون الأحمر.

(٢) Magenta، ويمتص اللون الأخضر.

هنا ينبغي فصل الصورتين تمهيداً لعرضهما، وذلك على عكس ما يجري في نظام اللونين المتكاملين أو الأناغليفي. ولهذا الغرض تم اللجوء إلى طريقتين: إما استخدام جهازي عرض مع فيلمين متزامنين تمام التزامن، أو الاقتصار على جهاز واحد وشريط فيلمي وحيد يحوي الصورتين متجاورتين، وإضافة مرآة ومجموعة عدسات متوضّعة بطريقة دقيقة.

هذه الطريقة في العرض هي طريقة بالغة التعقيد، إلى جانب أنها تتطلب وجود شاشة ذات سطح ممعدَن، وهو السطح الوحيد القادر على استرجاع الاستقطاب من خلال العرض المزدوج وإيصاله إلى النظارات، إضافة إلى تدارك جزء من السطوعية المفقودة بسبب عملية الترشيح المزدوجة (الترشيح الخاص بجهاز العرض وذاك الذي تصنعه النظارات). المزيّة الأساسية لهذه الطريقة تكمن في أنها لا تتسبب في ظهور أي عيب في الألوان، هذا إذا ما قارنّاها بنظام اللونين المتكاملين.

الستيريوسكوبية بالتناوب: تلجأ النظّارات المستخدمة في الطريقتين السابقتين إلى مرشّحات ثابتة، ولهذا السبب نقول إنها نظارات غير فاعلة أو سلبية (Passives).

أما الستيريوسكوبية بالتناوب فتقوم على استخدام جهاز عرض وحيد، يعرض بالتناوب ما تراه العين اليسرى ومن ثم اليمنى. ويضع المشاهد نظارة من النوع «الفاعل» («Actives»)، تحمل زجاجاً يتكون من البللورات السائلة (LC) يمكن أن يتحوّل من حالة الشفافية إلى التعتيم والعكس، أي بين الفتح والإغلاق (أو الحجب). وعلى الإطار الحامل لهذه النظارة يتوضّع لاقط دقيق يتحسّس للأشعة تحت الحمراء، يلتقط إشارة تناوب الصور التي يبثها عدد من المرسلات المنتشرة في أنحاء صالة العرض. عندما يُعرَض المنظر الذي تراه العين اليسرى ينغلق زجاج العين اليمنى في النظارات، والعكس بالعكس.

هذه الطريقة تتطلب تواتراً عالياً في العرض (60 صورة/ ثانية على الأقل)، ولهذا اقتصر استخدامه في البداية على صالات عروض الآيماكس (IMAX) في مطلع التسعينيات. وهكذا، حلّت وسيلة الحجب محلّ الاستقطاب، وهي تمتاز عن هذه الأخيرة من حيث إنها لا تحتاج إلى شاشة ممعدَنة، بالإضافة إلى تفادي مفاقيد

السطوعية التي تسببها المرشّحات المستقطبة. غير أن هذا النظام يتطلب استخدام نظارات فاعلة تبين أنها سهلة العطب وعالية الثمن. ثم إنها تحتاج إلى تغذية كهربائية تستمدها من بطاريات خاصة، لا بد من إعادة شحنها بانتظام.

السينما الرقمية والتجسيم: لا ريب في أن السينما الرقمية قد سهّلت إلى حد كبير عرض الأفلام المجسّمة. المعروف، في الواقع، أن شريط الفيلم في أجهزة العرض التقليدية يتقدّم بسرعة 24 صورة في الثانية، غير أن أجهزة العرض الرقمية تعمل بتردد يساوي 144 صورة في الثانية، وتوفر صورة عالية الثباتية. ولكي تحافظ على التوافق مع السينما التقليدية، تواصل السينما الرقمية العمل بسرعة 24 صورة في الثانية، لكنها تَعرض كل صورة ست مرات، أو ثلاث مرات لكل عين في النظام الستيريوسكوبي، ما يؤمّن للمتفرج مشاهدة مريحة. زد على ذلك أن هذا التناوب يعفينا من الاستخدام القسري لجهازي عرض.

لتحقيق حجب الصور، نلجأ إلى طريقة الاستقطاب على مخرج جهاز العرض الرقمي، وذلك من خلال مرشّح متزامن يؤمن استقطاب كل صورة. ويجري العرض فوق شاشة ذات سطح ممعدَن، فيما تحدث المشاهدة باستخدام نظارات غير فاعلة (نظام RealD)، أو فاعلة (نظاما Xpand وVolfoni)، أو بطريقة تقوم على ترشيح ترددات الألوان الأولية مع نظارات من النوع غير الفاعل (نظام Dolby 3D).

تجدر الإشارة إلى أن تطوّر تقنية المسح بترددات عالية[١]، في شاشات الڤيديو وأجهزة التلفزة الرقمية، يوحي بأن مستقبل التلفزة المجسّمة يتجه نحو استخدام نظام الحجْب هذا نفس مع نظارات فاعلة.

---

(١) المقصود عملية تشكيل الصورة التلفزيونية بطريقة المسح الأفقي. فمن المعروف أن هذه الصورة في التلفاز التماثلي التقليدي كانت تتشكل عبر عملية مسح أفقية تقوم بها نقطة ضوئية متغيرة الإضاءة بحيث تمسح السطور الفردية ومن ثم السطور الزوجية بطريقة تشابكية وبتردد 50 هرتز. أما اليوم، ومع التلفاز الرقمي عالي الدقة على وجه الخصوص، فيتم مسح الخطوط بطريقة مستمرة وبتردد أعلى بكثير، ما يوفر الحصول على صورة دقيقة عالية الثبات تخلو من ظاهرة الوميض (فليكر) المزعجة التي كان يسببها المسح التشابكي.

الشاشة عدسية الشكل: إن التجسيم باستخدام شاشة عدسية هو شكل من أشكال التجسيم الستيريوسكوبية لا يحتاج إلى نظارات. هنا يجري فصل الصور التي تراها العين اليمنى عن تلك التي تدركها اليسرى، ومن ثم تشبيكهما معاً على شكل حبكات (trames) طولانية دقيقة، يُعيد مرشّح عدسي تركيبها والحصول من جديد على الصورة الخاصة بكل عين، والإيحاء بالتجسيم. ونشهد في الشاشات الرقمية والتلفاز عالي الدقة تطبيقات جديدة لهذا المبدأ، وهو مبدأ يُستَخدَم منذ زمن بعيد في الطباعة الورقية وفن الحفر وطباعة الصور على الأقمشة والجلد.

حدود الستيريوسكوبية: الستيريوسكوبية هي في النهاية إيهام بالعمق. وفي حين تتيح لنا أقل حركة يقوم بها جسمنا في الفضاء الواقعي، عدداً وافراً من وجهات النظر لحجم ما في هذا الفضاء، نجد أن الستيريوسكوبية لا تتضمّن سوى وجهتي نظر، أو رؤيتين، تقابلان عدستي تصوير فوتوغرافي أو سينماتوغرافي، سواء كانتا حقيقيين أم افتراضيتين. ويبلغ هذا الإيهام حدوده القصوى عندما نحاول تغيير وجهة النظر، في مواجهة صورة ستيريوسكوبية، من خلال تحريك الرأس على سبيل المثال.

غير أن هذه الحدود قد تنقلب إلى عائد نافع، ذلك أنه، على العكس، بمقدورنا خلق صورة ستيريوسكوبية ثلاثية الأبعاد (3D) انطلاقاً من صورة وحيدة ثنائية الأبعاد. ولقد رأينا العديد من الأفلام تسترجع شبابها بالاستفادة من هذه الطريقة.

الصور ثلاثية الأبعاد (3D):

نطلق صفة التحريك ذي البعدين، أو «2D»، على طريقة التحريك التقليدية التي كانت رسوماتها ثنائية الأبعاد. وعبر اقتران الصور التقليدية مع الصور الافتراضية (المصنَّعة بالحاسوب) وُلدت الأنفوغرافيا[١] أو الصور الحاسوبية.

وجاء التطور المضّطرد في قدرات الحواسيب ليوفر إمكان حساب الصور المجسّمة وتحريكها في الفراغ، أي بالأبعاد الثلاثية «3D»، انطلاقاً من رسومات ثنائية الأبعاد «2D» ومن الرسومات الأنفوغرافية. ووفّر الجمع بين هذه التقانات إمكان تحقيق مشروع تحريكي متكامل ثلاثي الأبعاد «3D» باستخدام الصور المصنّعة حاسوبياً. في فرنسا، أنجزت شركة فانتوم (Fantôme)[٢]، عام 1990،

---

(١) Infographie، كلمة فرنسية توصّف فن خلق الصور الرقمية بمساعدة الحاسوب. وهو فن يرتبط ارتباطاً عضوياً مع فنون الغرافيك. وقد اتخذت الكلمة هذا المعنى منذ اللحظة التي بدأ فيها الحديث عن مفهوم الصور الحاسوبية في سبعينيات القرن الماضي. وتنسحب الكلمة أيضاً لتشمل كل التقنيات الخاصة بالمراحل الأخيرة اللازمة لإنجاز الأعمال الغرافيكية باستخدام الحاسوب: الرتوش وتلوين الصور المرسومة وإكساء الهياكل المعمارية، إلخ. لكن بسبب وجود البادئة info التي قد تعني معلوماتية (Informatique) أو إعلام (Information) يخلط البعض أحياناً بين المعنيين ويعطون الكلمة معنى المخطط أو الخريطة أو كل الرسومات التوضيحية التي تستخدم الصورة لعرض المعلومات وخاصة منها الإحصائية والجغرافية.

(٢) شركة فرنسية، لم تعش طويلاً، أسّسها جورج لاكروا (G.Lacroix) عام 1985، وتخصصت في الصور المتحركة الحاسوبية بالأبعاد الثلاثة، وأنتجت سلسلة «الحكايات الهندسية» بين عامي 1989 و1991، عن حكايات دولا فونتين الشهيرة، ثم سلسلة Insektors (1996). وقد حصد هذان العملان ما يزيد عن 30 جائزة عالمية.

أول سلسلة تحريك بعنوان **الحكايات الهندسية** (*les Fables géométriques*)، في 50 حلقة طول كل منها دقيقتان وثلاثون ثانية، قبل ظهور *Toy Story*، عام 1995. وقد جرى إنجاز كثير من البرامج عبر المزج بين تقنيتي الـ 2D والـ3D، حيث استُخدمت تقانة الـ 2D للديكورات والـ 3D للشخصيات. غير أن التطور المذهل الذي شهدته البرمجيات المتخصصة بهذا الميدان (3D Max Studio, Maya, XSI,…) لم يلبث أن وضع بين يدي المبدعين عدداً لا نهائياً من الإمكانات. هذا إلى جانب استخدام هذه البرمجيات في تصميم الألعاب. ومع وجود شبكات الاتصال عالية السرعة، صار بالإمكان العمل على المشروع نفسه من مواقع مختلفة، وهذا ما شجع الإنتاجات العالمية المشتركة وقلل مدة التنفيذ.

محاكاة الحركة حاسوبياً (la Capture du mouvement): وهي تقنية تعتمد على تسجيل حركات الممثل ونقلها إلى الحاسب الذي يستخدمها لتحريك شخصية افتراضية بالأبعاد الثلاثة. ولتوصيف هذه التقنية يستخدم الأمريكيون تعبير «Motion Capture» (أو «Mo-Cap»)[١]. تصوّر آلة، أو عدة آلات تصوير، شخصية معينة (أو حيواناً، وليكن حصاناً على سبيل المثال)، بعد تزويده بحسّاسات مرجعية مصنوعة من مادة عالية الانعكاس[٢]، توضع عند مفاصل الحركة من جسمه. ويجري تسجيل حركات هذه الحساسات باستخدام كاميرات رقمية تعطي كل المعلومات الممكنة حول سير (أو عدو الحصان) الشخصية

---

(١) لو أردنا ترجمتها حرفياً بالعربية لقلنا مثلاً «تلقُّف أو التقاف الحركة»، من لقف أو التقف الشيء أي تناوله بسرعة. لكنني آثرت استخدام كلمة المحاكاة لقربها أكثر من حقيقة ما يجري.

(٢) هذا يخص الحساسات الضوئية، وهنا ترسل الكاميرات إشعاعات تحت الحمراء تنعكس على سطح الحساسات لتعود من جديد إلى الكاميرات نفسها. ومن خلال معالجة الصور الناتجة من آلتي تصوير على الأقل، يتم استنتاج مواقع الحساسات في الفراغ ويتابع البرنامج الحاسوبي حركة تلك الحساسات ونقلها بالشكل المناسب إلى الشخصية الافتراضية. نشير إلى أن هنالك أربع تقنيات فيما يخص تلقف الحركة: الضوئية والميكانيكية والمغناطيسية والجيروسكوبية. انظر الرابط:

https://en.wikipedia.org/wiki/Motion_capture.

قيد التصوير. هذه المعلومات تُنقَل مباشرة إلى شخصية أخرى، هي شخصية افتراضية صنعها الحاسب. وقد شهد هذا النظام المزيد من التحسينات من خلال استخدام ما سمّي بمحاكاة الأداء «performance capture»: هنا، لا نكتفي بتلقّف حركة جسد الممثل، بل أيضاً أدق التفاصيل والتعابير في أدائه، بما في ذلك اهتزاز هدبيه. ولقد سجّل جيمس كاميرون (J.Cameron)، في **أڤاتار** (2009)، إيماءات وحركات عدد من الممثلين، بدقة متناهية، وبالأبعاد الثلاثة، مستخدماً بطارية كاملة من الكاميرات، غطّت حقل رؤية بمقدار 360 درجة، زد على ذلك أن كل كاميرا كانت مجهّزة، على واجهتها، بكاميرا أخرى مصغّرة، الغرض منها التقاط أدق التعابير التي يؤديها هؤلاء الممثلون. وكان أداء وحركات هؤلاء تُنقَل، بالزمن الحقيقي، كل إلى «نسخته» الافتراضية («الممسوخة»)[١] («Avatar») الذي يجسّده في الفيلم، وذلك وفقاً لفانتازيا المخرج. ذلك أن هذه التقنية تسمح بصياغة وتشكيل المادة «المباشرة»، تاركة للسينمائي كمية لا تنضب من الخيارات السردية، بحيث يستطيع في أثناء المونتاج، وحسبما يرغب، اختيار وتحديد المحاور والمستويات والمقاييس إضافة إلى تنقّلات شخصياته ضمن فضاء افتراضي. وذهب روبيرت زيميكيس (R.Zemeckis)، في (2004, *The Polar express*) إلى اعتماد ممثل وحيد، وهو توم هانكس، لتمثيل «أداء» كل شخصياته الافتراضية. ومن أبرز الأفلام التي أُنجِزت كاملة باعتماد المحاكاة الحركية نذكر: *The Polar express* لزيميكيس (2004)؛ *Renaissance* لكريستيان ڤولكمان C.Volkman (2006)؛ **أڤاتار** لجيمس كاميرون (2009).

---

(١) نذكّر بأن معنى كلمة أڤاتار هو الانمساخ والتحول وكذلك التجسّد.

الصور المصنَّعة حاسوبياً (images de Synthèse):

وتُعرَف كذلك تحت اسم الصور الرقمية أو الصور الافتراضية، وأحياناً الصور المركّبة حاسوبياً أو الصور الحاسوبية.

والصور المصنّعة حاسوبياً تعبير يُستَخدم عادة لتسمية كل صورة تُصنَع باستخدام الحاسوب. أولى الصور المتحركة بهذه التقنية جرى تنفيذها ببعدين فقط أو 2D (**الجوع** *la Faim*)[١]. لكن الصور الأكثر مثاراً للدهشة كانت تلك التي تم تركيبها بوساطة البرمجيات ثلاثية الأبعاد 3D. هذه البرمجيات، توفر إمكان نمذجة وتحريك الأشكال المجسّمة في الفراغ (الأبعاد الثلاثية في الفراغ)، منسوباً إلى جملة الإحداثيات X,Y,Z. بحيث تجري حوسبة الصور التي نحصل عليها بهذه الطريقة، ومن ثم تسجيلها على حامل رقمي كي تُنقَل عند الاقتضاء إلى الشريط السينماتوغرافي. هذه الصور، رأت النور للمرة الأولى في نهاية السبعينيات، وجرى استخدام الصور ثلاثية الأبعاد بداية في أجهزة محاكاة الطيران. بعدها، سعى الباحثون المختصون، من مهندسين وعلماء رياضيات وفنانين تشكيليين، إلى استثمار قدرات الحاسب للحصول على صور بمواصفات أعلى، لاقت على الفور تطبيقات في ميادين بالغة التنوّع، تراوحت بين الصناعة والبحوث العلمية وغزو الفضاء أو الترويج الإعلاني.

وعندما تقترن هذه الصور بتقنيات رقمنة الصور الفوتوغرافية، تصبح أساساً لثورة هائلة في ميدان الحيل السينماتوغرافية. ولقد رأينا أفلاماً تلجأ إلى هذه التقنية لإضفاء درجة مذهلة من المشهدية على بعض مقاطعها، ومن بينها فيلم **الزوّار** (*les Visiteurs*، جان ماري بواريه، 1994) و**الإعياء** (*Grossse Fatigue*،

---

(١) (Hunge, 1974)، لبيتر فولدز (P.Foldes).

ميشيل بلان، 1995) في فرنسا، أو *Abyss* (جيمس كاميرون، 1989) و*Stargate* (رولاند إيميريخ، 1994) في الولايات المتحدة.

واليوم، استطعنا نمذجة بعض الديكورات وتحريك الكاميرا داخلها[١]، وصار بالإمكان من الآن فصاعداً دمج موتيفات بالغة التعقيد مع أشكال تتحرك في الفضاء (بساط **علاء الدين** الطائر)، أو ضمّ موضوعات منمذجة حاسوبياً إلى شخصيات الفيلم، كما في **الأسد الملك** (*Lion King*, 1994).

كذلك برزت تقنيات محاكاة الحركة، حركة الممثلين أو محركي العرائس، وهي تقنيات سمحت بتحريك الشخصيات الافتراضية. إذ يجري تجهيز الممثل بحساسات موضعية (على الأطراف والجسد والوجه)، نسجّل مخرجاتها باستخدام عدة كاميرات رقمية، تتوضّع في أماكن تُعيَّن بدقة ضمن الفراغ المحيط. ومن خلال تحليل الصور التي تلتقطها هذه الكاميرات، يمكن تحديد مكان كل نقطة مرجعية في الفضاء، وتحريك شخصيات افتراضية ثلاثية الأبعاد، مصنَّعة حاسوبياً، بحركات تحاكي حركات الممثل (انظر **تقنيات التحريك**). وبتطبيق تقنيات الإكساء[٢] على هذه الشخصيات الافتراضية، يمكن دمجها ضمن الصور الواقعية بوساطة برمجيات حاسوبية خاصة.

---

(١) ومن تطبيقاتها ما نسميه بالاستديو الافتراضي. هنا يجري تصوير الشخصيات في مكان ما لا يتضمن أي ديكورات أو خلفيات ومن ثم إظهارهم ضمن فضاء افتراضي يتم تصميمه افتراضياً.

(٢) Photoréalisme، أو Rendering بالإنجليزية (أو Image Synthesis). وتعني عملية خلق صورة قريبة جداً من الصورة الواقعية، بوساطة الحاسوب، انطلاقاً من أنموذج تخطيطي أولي ثنائي أو ثلاثي الأبعاد، وهي عملية أشبه بعملية إكساء هيكل البناء بعد الانتهاء من بنائه. ويصعب إيجاد ترجمة دقيقة لهذه الكلمة إلى العربية. البعض يترجمها إلى كلمة «تصيير».

للمزيد انظر مضمون الرابط:

https://en.wikipedia.org/wiki/Rendering_(computer_graphics).

القَطْع[١] (الفورمات Format):

«فورمات الفيلم» هي التسمية المستخدمة لتوصيف قطْع أو مقاس شريط الفيلم بدلالة عرضه.

فورمات الصورة: هي النسبة بين أبعاد الصورة التي تسجلها آلة التصوير وتنطبع فوق شريط الفيلم، وأبعاد الصورة المعروضة فوق الشاشة (فورمات العرض) أو تلك التي نستعيدها على شاشة ڤيديو.

أنواع فورمات الفيلم: بالمعنى الأولي، **الفورمات** توصّف الفيلم بدلالة أبعاده، عادة بدلالة عرضه وكيفية توزيع الثقوب فيه: فيلم 35 مم لوميير أو فيلم 35 مم موجب (بوزيتيف)...

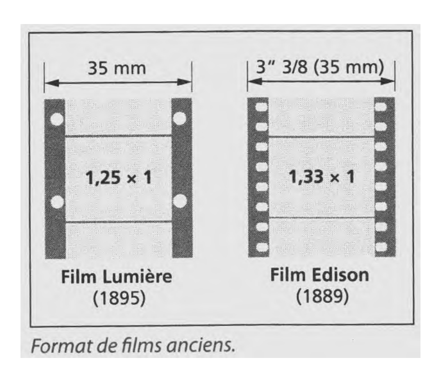
أنواع فورمات الصور: فورمات الصورة توصّف النسبة بين عرض الصور وارتفاعها. ويُكتَب إما على شكل جداء: 1,85x1، أو أحياناً في السينما على شكل نسبة: 1 :1,85، وهذا يعني أن عرض الصور يساوي 1,85 مرة ارتفاعها. أما بالنسبة للڤيديو والتلفزيون فيكتب على شكل كسري، 4/3 أو 16/9، ما يعني أن عرض الصورة يساوي 16/9 مرّة ارتفاعها.

أنواع فورمات الأفلام: منذ ولادة السينما ظهرت أنواع عدّة لفورمات الأفلام. فقد ظهر الفيلم 35 مم منذ بداية السينما (إديسون)، ولا يزال حتى يومنا

---

(١) القطْع هنا بمعنى المقاس أو الأبعاد. لكن معنى كلمة Format بالإنجليزية يتجاوز مفهوم المقاس أو الأبعاد بل يأخذ أحياناً، في ميدان الڤيديو على سبيل المثال، معنى النوعية (نتحدث في مجال أشرطة الڤيديو عن B Format أو سي فورمات ...)، وبما أن كلمة قطْع قليلة التداول وتقتصر عملياً على حقل الطباعة وقد توحي بمعان بعيدة عن المرغوب، اخترت استخدام كلمة فورمات لأنها الوحيدة المتداولة حالياً في كل الميادين الخاصة بالصورة أياً كان شكلها أو طبيعتها.

هذا الفورمات الأكثر استخداماً، سواء عند تصوير أم عند عرض الأفلام التجارية في كل أرجاء العالم. وتُصنَّف فورمات الأفلام وفق قطوع قياسية متعارف عليها أو معتَمَدة عالمياً (ستاندر) بالنسبة إلى الأفلام بعرض يساوي 35 مم أو أكبر، ووفق **قطوع معيارية فرعية** (*Substandards*) بالنسبة للأفلام التي يقل عرضها عن 35 مم، وهذه الأخيرة كانت تخصَّص في الأصل للاستثمار في المناطق الريفية والمؤسسات والمعامل وللهواة أو لأغراض تعليمية، وذلك قبل انتشار الڤيديو.



Format de films anciens.

فورمات الأفلام القديمة

هنالك العديد من أنواع الفورمات واكبت تاريخ السينما، سنكتفي هنا بذكر بعض منها: أفلام الـ 17,5 مم (نصف فورمات الـ 35 مم) أو ما سمّي فورمات «باتيه الريفية»[١] (*1928, Pathé Rural*)، واستخدمت حتى عام 1942 للعروض في الصالات الريفية الصغيرة، وأفلام 28 مم (كاميرا وجهاز عرض

---

(١) ظهرت أنواع عدة من هذه الفورمات كان أهمها "باتيه الريفية"، التي أطلقتها شركة باتيه لمنافسة فورمات 16 مم التي كانت كوداك قد أطلقتها قبل وقت قصير، واستهدفت من خلالها استثمار مكتبة باتيه من الأفلام في عروض الصالات الصغيرة والمدارس، وشهدت انتشاراً لا بأس به في فرنسا، لكن برغم ذلك توقف استخدام هذه الفورمات عام 1942 بأمر من سلطات الاحتلال الألماني، التي فرضت كذلك استبدال كل المعدات بمعدات تتناسب وفورمات الـ 16 مم، وهي الفورمات المستخدمة في شرائط الدعاية الألمانية آنذاك.

(1913, *Pathé-Kok*)، وكذا الفيلم 35 مم لوميير، وفيلم 65 مم (دوبري *Debrie* ,1928) الخاص بنظام **الماغنافيلم** (Magnafilm) لشركة بارامونت، لكن سرعان ما تم التخلي عنه، غير أنه شكّل مقدّمة لظهور الـ Todd-AO(١) (70 ملم)، وكذلك أفلام 70 مم (غريموان - سانسون Grimoin-Sanson(٢) من أجل نظامه المسمى **سينيوراما** *Cinéorama* ,1897)؛ فيلم 75 مم (لوميير، 1898).

وقد توقف استخدام كل هذه الأنواع، بعد أن انتشر بعضها على نطاق محدود، لكن فيلم 35 مم لوميير هو الوحيد بينها الذي استُخدم لتصوير عدد لا بأس به من الأفلام.

بالنسبة للهواة، ظهر الفيلم 8 **مم** (كوداك، 1932) الذي اختفى عملياً اليوم، وجرى استبداله تدريجياً بالسوبر 8 مم. أما فيلم **9,5 مم** (باتيه، 1922)، الذي يحمل صفاً واحداً من الثقوب، فلا يستخدمه اليوم سوى بعض الهواة النادرين المتخصصين.

عدد محدود من قطوع الأفلام لا يزال قيد الاستخدام في يومنا هذا نذكر منها:

السوبر 8: ابتكرته شركة كوداك عام 1964، ويختلف عن الـ 8 مم في أن ثقوبه أصغر، ما يسمح بتسجيل صور ذات أبعاد أكبر. وكان في الأصل مخصصاً لاستخدامات مؤسساتية ولأغراض التعليم، غير أنه استُخدم أساساً من الهواة، وفي بضع سنوات، من أجل عروض الأفلام الطويلة على متن الطائرات

---

(١) الاسم التجاري للنظام 70 مم الذي بدأ استثماره منذ الخمسينيات في بعض صالات العرض الضخمة. وأصل التسمية يعود إلى كنية مخترعه مايك تود (M.Todd) بالترافق مع الحرفين الأولين من اسم شركة البصريات (American Optical) التي استثمرت براءة الاختراع.

(٢) مخترع فرنسي (1860-1941) عُرف على وجه الخصوص باختراعه نظام العرض على شاشة دائرية باستخدام 10 أجهزة عرض، وهو نظام «السينيوراما» الذي قدم براءة اختراعه عام 1897 وعرضه في المعرض الدولي عام 1900.

المدنية أو للعروض الجماهيرية. هذه الأفلام، كانت تحمل مساراً مغناطيسياً أو اثنين أو مساراً ضوئياً (بجودة سيئة). وعادة تسوّق أفلام السوبر ٨ الخام، المخصصة لتصوير الهواة، ضمن علب خاصة (كاسيت).

الفيلم 16 مم (كوداك، 1923)، وجرى ابتكاره في الأصل لعمل الهواة، لكن المحترفين استخدموه للأفلام القصيرة، وخصوصاً للتلفاز، قبل انتشار آلات تصوير الڤيديو المحمولة. ويمكن تسجيل الصور عليه بالفورمات القياسية 1,33x1 (أو 4/3 في التلفاز) أو 1,66x1 (السوبر16). وتحمل نسخ الـ 16 مم القياسية مساراً صوتياً ضوئياً أو مغناطيسياً. وقد جرى استخدام السوبر 16 مم في تصوير الأفلام الطويلة، إما لأسباب اقتصادية، أو في الحالات التي تتطلب استخدام معدات خفيفة. وكان يتم تكبير (نفخ) النيجاتيف سوبر16 مم إلى 35 مم لاستثماره تجارياً.

وحدها نسخ السوبر 16 مم لاتزال قيد الاستخدام اليوم، لتصوير الأفلام التلفزيونية على وجه الخصوص، ذلك لأن فورمات الصورة هنا تتلاءم مع الڤيديو 16/9. وحالياً، هنالك توجه نحو استبدال السوبر 16 مم بالتقانة الرقمية عالية الدقة (High Definition).

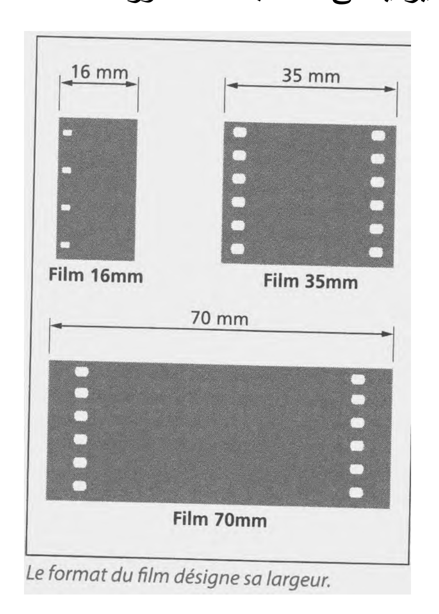
وقد توقف استثمار نسخ الـ 16 مم وحلّت محلها عروض الڤيديو التماثلي، واليوم العروض الرقمية، سواء منها القياسية أم عالية الدقة.

الفيلم 35 مم (إيستمان وإديسون، 1889)، وهو الفورمات **القياسية** للسينما الاحترافية التي لم تتغير منذ أن رأت النور. ويحمل فيلم الـ 35 مم صفّين جانبيين من الثقوب. وقد استُخدم هذا الفيلم لتسجيل صور من قطوع مختلفة على مدى تاريخ السينما، بدءاً من قطْع الفيلم الصامت 1,33x1، وصولاً إلى الـ 35 مم الحالي، ومروراً بأنواع القطوع البانورامية والمضغوطة (الأنامورفوزية Anamorphosés)[١]، التي تراوحت بين 1,33x1 و2,55x1.

---

(١) انظر **السينماسكوب**.

أفلام الـ 65 مم والـ 70 مم (التي سوِّقت في الأصل تحت اسم Todd-AO)، وتحمل ثقوباً متطابقة تماماً. وتستخدم أفلام الـ 65 مم كنسخ سالبة في أثناء التصوير، فيما يُخصّص الـ 70 مم لنسَخ الاستثمار. أما الفارق ومقداره5 مم فيتيح إمكان وضع عدة مسارات صوتية مغناطيسية. وفي أفلام الـ 65 مم والـ 70 مم تكون أبعاد الثقوب والتباعد فيما بينها مطابقة لمثيلاتها في الـ 35 مم، غير أن شريطها يتقدّم بمعدل 5 ثقوب لكل صورة، في أثناء العرض العادي. وتُستخدَم هذه الفورمات الفيلمية أيضاً في بعض أنواع الفورمات الخاصة مثل الآيماكس (Imax) أو الأومنيماكس (Omnimax)، وهي أنواع تستخدم شريط الـ 65 أو الـ 70 مم نفسه، لكن مع حركة سحب أفقية، وبمعدل سير يكافئ 15 ثقباً لكل صورة.



Le format du film désigne sa largeur.

فورمات الفيلم تدل على عرضه

لمحة تاريخية. الفيلم الصامت: كان المخترعان الأساسيان للسينما، لوميير وإديسون، يستخدمان أفلاماً بعرض 35 مم لكنها لم تكن متوافقة بسبب اختلاف أبعاد الثقوب وأمكنة توضّعها: زوجان من الثقوب دائرية الشكل لكل صورة عند لوميير (معدّل تقدّم الفيلم 20 مم لكل صورة)، مقابل أربعة أزواج من الثقوب مستطيلة الشكل لكل صورة عند إديسون (بمعدّل تقدّم 19 مم لكل

صورة). لكن الصناعة السينماتوغرافية سارعت عام 1909 إلى فرض قيم معيارية لم تلبث أن أصبحت عالمية، فقد اعتمدت فورمات فيلم إديسون، التي لا تزال سارية حتى الآن، مع صور مطبوعة بأبعاد 18x24مم.

الفيلم الناطق: مع نهاية العشرينيات غدت السينما ناطقة، وسرعان ما تم اعتماد المسار الضوئي الجانبي واستبعاد استخدام الأصوات المتزامنة مع الصورة والمسجَّلة على الأسطوانات (أنظر **الصوت في السينما**)، وخُفِّض عرض الصور فوق شريط الفيلم بمقدار 2,5 مم، وباتت الصورة شبه مربّعة الشكل (24x22مم). وقد استمر استخدام هذه الفورمات لعدة سنوات (**تحت سقوف باريس**، رونيه كلير، 1930؛ **ماريوس**، أ. كوردا، 1931)، قبل إقرار العودة إلى فورمات الصورة 1,37x1، القريبة من فورمات الفيلم الصامت، وذلك من خلال اعتماد قياس 16x22مم للصور المسجلة على الشريط. هذه الفورمات سمّيت خطأً فورمات 1,33x1 لسنوات عدّة، وظلت معتَمدة على مدى أكثر من عشرين عاماً بأنها الفورمات العالمية للسينما.

السينماسكوب: نحو عام 1950، ولمواجهة منافسة التلفاز، أطلقت هوليوود سينما الشاشة العريضة، بنظام **السينيراما**. غير أن هذه الأخيرة كانت من التعقيد بحيث فشلت في الانتشار بشكل واسع. لكنها وفرت شروط التطوير السريع لنظام **السينماسكوب**، وفيه استُخدمت طريقة ضغط الصورة (الأنامورفوز) التي سمحت بمضاعفة عرض الصورة المعروضة على الشاشة. هنا، زيدت أبعاد الصورة المطبوعة على الفيلم إلى حدها الأقصى (23,15x18,70مم)، فوق شريط بثقوب صغيرة يحمل أربعة مسارات صوتية مغناطيسية. كانت فورمات الصور المعروضة (مع الضغط) تساوي 2,55x1 (انظر **السينماسكوب**). ولم تلبث أن تحوّلت إلى 2,35x1 في النسخ المخصصة للاستثمار، التي تحمل مساراً ضوئياً، مما سمح بتخفيض كلفة التصنيع والاستثمار بشكل ملموس، وتم ذلك من خلال تقليل عرض الصور من 23,15 مم إلى 21,30 مم. وعام 2003 جرى اعتماد قيم معيارية دولية لحقل الصورة المعروضة هي 20,96x17,53 مم وذلك لتفادي رؤية آثار اللصق (الكولاج) عند العرض، وهكذا، باتت فورمات العرض تساوي 2,39x1.

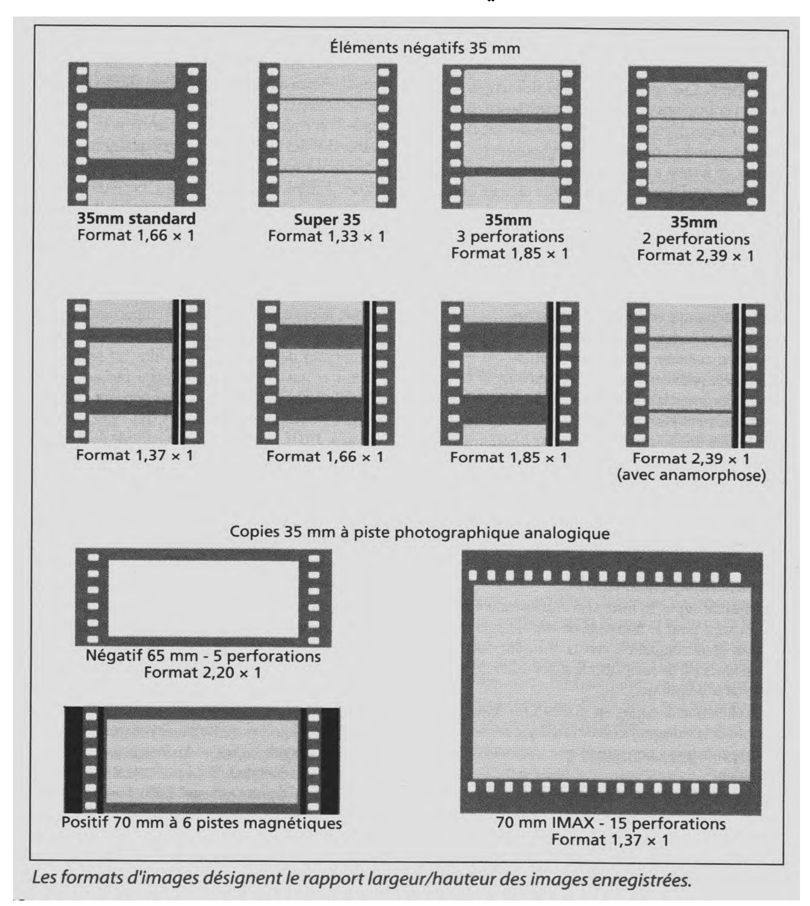
الصور العريضة: للحصول على صور عالية الجودة على شاشة كبيرة، تم اللجوء إلى طريقة تعتمد على تصوير صورة كبيرة غير مضغوطة. كان نظام **الڤيستاڤيزيون** (أو **الڤيستاڤيجن** Vistavision) (شركة بارامونت، 1954) يستخدم حركة سحب أفقية للفيلم قياس 35 مم، بمعدل سحب قدره ثمانية ثقوب لكل صورة (كما في التصوير الفوتوغرافي بقياس 24x36). غير أن هذا النظام كان مكلفاً للغاية ولا يتوافق مع أجهزة العرض التقليدية، ولم يتم بالتالي استثماره على نطاق واسع. وعلى النقيض من ذلك، كان استخدامه في التصوير يوفر إمكان الحصول، بالتصغير، على نسخ من قياس 35 مم ذات فورمات 2,35x1 بالسينماسكوب (نظام تيكنيراما) أو نسخ من قياس 70 مم، من دون ضغط، بفورمات 2,20x1 (نظام سوبر تيكنيراما). وقد اختفى نظام الڤيستاڤيجن هذا مع ظهور مركّبات الطبقة الحساسة للنسخ السالبة ذات حبيبات بالغة الدقّة، وذلك بالتوازي مع تصنيع جيل جديد من عدسات التصوير.

الفيلم 70 مم: وظهر عام 1955 (في فيلم **أوكلاهوما!**، فرِد زينمان) باسم نظام Todd-AO. وقد عاد إلى حركة السحب الشاقولية للفيلم (لكن بمعدّل خمسة ثقوب لكل صورة)، وسمح بتصنيع أجهزة عرض مختلطة 35/70 وفرض نفسه بفضل الجودة الاستثنائية لصورته بفورمات 2,2x1 والصوت المجسّم (6 أقنية للتسميع). لكن، ثمن تجهيزات الصالات وطبع النسخ كان باهظاً جداً، ومن ثمّ جرى التخلي أيضاً عن هذا النظام في اللحظة التي وفرت فيها الصناعة بلوغ نتائج مقبولة مع نظام السينماسكوب من خلال نجاحها في تحسين مواصفات الطبقة الحساسة ورفع جودة العدسات في أجهزة العرض.

جاء ظهور نظام «الدولبي ستيريو» متعدد الأقنية، في مطلع الثمانينيات، ليضع حداً للفورمات 35 مم سينماسكوب ذات المسارات المغناطيسية. وانسحب ذلك على الـ 70 مم حيث تناقص بشكل ملموس عدد النسخ المخصصة للاستثمار التجاري.

ولا تزال أفلام الـ 70 مم والـ 65 مم (في التصوير) تُستخدَم في تصوير أفلام استثنائية لعروض بعض الجهات المتخصصة (أيماكس IMAX وأومنيماكس OMNIMAX على سبيل المثال). وابتداء من 2005، لا تني الأنظمة الرقمية عالية الدقة (HD) تحلّ أكثر فأكثر محلّ الإنتاج بالـ 65 مم والاستثمار بالـ 70 مم.

الفورمات البانورامية: بحلول عام 1955، ومع نجاح السينماسكوب، عمد بعض المستثمرين إلى تصنيع صور عريضة، من خلال تصغير ارتفاع الصور ذات الفورمات 1,37x1. وقد أدى ذلك إلى فوضى عارمة في كادراج الصور المعروضة. وقد بادرت مؤتمرات التقييس إلى تحديد قيم مختلفة لفورمات الصورة: 1,65x1 (أو 1,66x1) في أوروبا و1,85x1 في الولايات المتحدة. وفي معظم الحالات، استمر التصوير بفورمات 1,37x1 مع ملء أطراف الصورة العلوية والسفلية، بغرض الحفاظ على التوافق مع التلفاز بالفورمات 4/3 (أو 1,33x1)، وهذا ما يفسر ظهور صعوبات في تأطير الصورة عند العرض في تلك الفترة.



فورمات الصورة توصّف النسبة بين عرض الصورة وارتفاعها

من فورمات إلى أخرى: في الغالبية العظمى من الحالات، تُنتَج الأفلام بالـ 35 مم، وهذه الفورمات هي الوحيدة القابلة للاستثمار في مختلف أنحاء العالم. وقد حصل، لأسباب مختلفة أو بسبب وجود تقييدات لوجستية أو اقتصادية، أن استُخدمت في الإنتاج فورمات مختلفة (فيلم 65 مم في الخمسينيات أو 16 مم في سنوات 1998-1990). وكانت عمليات ما بعد الإنتاج تعالج تغيير الفورمات هذا بوساطة التكبير (النفخ) أو التصغير بوساطة عدسات ضوئية (انظر **المعمل**)، واليوم عبر التحويل إلى الشكل الرقمي (باستخدام الماسح الضوئي Scanner) ومن ثم العودة إلى الشريط الفيلمي (عبر محوّل الصورة Imageur)(١). وغالباً ما كان يجري استخدام الـ 16 مم (فورمات 1,33x1) أو السوبر 16 مم (فورمات 1,66x1) لأنها كانت تسمح بالحصول على نسخ 35 مم من خلال التكبير أو النفخ، وتتيح إمكان الاستثمار بالڤيديو مع جودة عالية. هذه الطريقة كانت تُستثمَر على وجه الخصوص بين عامي 1970- 1975 لأسباب اقتصادية، ولتخفيف التجهيزات، كما في فيلم **السمندل** (*la Salamandre*، ألان تانّير *A.Tanner* ,1971) أو **الأصابع في الرأس** (*les Doigts dans la tête*، جاك دوالون *J.Doillon* ,1974)، أو في الحالات التي يتم فيها منتجة قسم ضئيل من المادة المصوّرة، كما في الأفلام الإثنولوجية مثل **وقائع صيف** (*Chronique d'un été*، جان روش *J.Rouch* ,1961) و**الجنرال عيدي أمين دادا** (باربت شرودر *1974, B.Schroeder*) أو الوثائقيات الخاصة بالحيوانات (**أرض الآخرين** *le Territoire des autres*، ف. بيل، ج.ڤيين، م. فانو، 1970).

وقد استخدمت طريقة النفخ لتسهيل استثمار الوثائق المؤفلمة، بصفتها تلك: ويرجّح أن فيلم **بعثة كون تيكي** (*l'Expédition du Kon Tiki*، تور هيردال *T.Heyerdahl* ,1952) متوسط الطول، كان الفيلم الوحيد 35 مم الذي تم الحصول عليه بالكامل من خلال تكبير فيلم أصلي بقياس 9,5 مم. كما جرت محاولات لاستثمار أفلام صُوّرت بالسوبر 8، لكن الصورة كانت ذات نوعية سيئة.

---

(١) انظر **التقانة الرقمية**.

واليوم يُستثمَر هذا النوع من الوثائقيات بطريقة أبسط بكثير عبر عمليات ما بعد التصوير والعروض الرقمية.

التكنيسكوب (Le Techniscope): وقد استخدم بصورة عابرة في الستينيات (**حدث مرّة في الغرب**، سيرجيو ليوني *S.Leone*, 1968؛ **الأشداق الكبيرة** *les Grandes Gueules*، روبير أنريكو، 1965؛ **الوادي** la Vallée، ب. شرودر، 1972، إلخ.)، وهو نظام كانت خطوة انسياب الصور فيه بمقدار ثقبين. وفيه كانت الصور تسجَّل مباشرة بنسبة 2,35x1 (بأبعاد 22x9,5 مم) وتجري عملية ضغط الصورة (الأنامورفوز) في المعمل، على آلة نسخ ضوئية. ويمتاز بأنه يستهلك نصف كمية النيجاتيف، وكان يسمح بالاستغناء عن عدسات ضغط الصورة أثناء التصوير. ناهيك عن أنه كان يضاعف مدة التصوير المستمر من دون الحاجة إلى تحميل بكرة خام جديدة.

الـ 2p [١]: هذه الطريقة لتسجيل الصور على ثقبين كانت تعاود الظهور بانتظام مرات عدّة تحت اسم 2p، إما لتحقيق عمليات النفخ إلى ٤ ثقوب بالفورمات 1,85x1، أو لتصوير أفلام مخصصة للتلفاز بفورمات 16/9 (1,78x1).

وشأنها شأن التكنيسكوب، كان يتم على الدوام التراجع عن استخدام أنظمة الـ2p، بسبب العوائق التقنية أو فقدان الجودة.

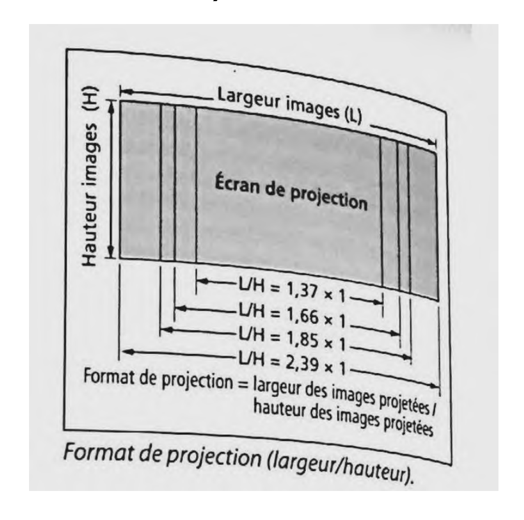
السوبر35: وفيه كانت الصور تُسجَّل على فيلم 35 مم وتحتل كل المساحة المتوفرة، أي 18x24مم (كما في زمن الأفلام الصامتة). هذه الصور المسجَّلة بفورمات 1,33، من دون ضغط، كانت معدَّة إما لكي تخضع للتصغير باستخدام عدسات ضوئية خاصة على نسخ قياسية 35 مم، عادة مع الضغط، أو لكي تعالَج في عمليات ما بعد التصوير الرقمية بهدف نقلها على فيلم 35 مم. هذه التقانة تسمح بالاستغناء عن عدسات الضغط أثناء التصوير وجعل آلات التصوير 35 مم أسهل حَمْلاً، سواء فوق الكتف أم مع تجهيزات التثبيت المسماة ستيديكام (Steadycam).

---

(١) **2 P**erforations أي ثقبين.

الـ 3p: وجاء ظهوره مع بداية التسعينيات، وهو فيلم ينساب بمعدّل 3 ثقوب لكل صورة. والحقيقة أن التقدم بمعدل 4 ثقوب لكل صورة، من أجل فورمات الصورة التي تزيد عن 1,85x1 (أو 16/9)، يؤدي إلى زيادة استهلاك الشريط الخام بمعدل 25%. وكما في السوبر 35 يجري هنا تسجيل الصور على عرض 24 مم. وإلى جانب التوفير في الشريط، تزيد هذه الفورمات من مدة اكتفاء آلات التصوير ويقلل من ضجيجها. لكن عدم توافقها مع معدل الانسياب المعتمد في نُسَخ الاستثمار يقْصر استخدام هذه الصور على عمليات ما بعد التصوير الرقمية، سواء تلك المخصصة للسينما أم التلفاز أم أيضاً الڤيديو عالي الدقة.

العرض: يجري اليوم استثمار الفيلم السينمائي بنسخ 35 مم حصراً. حيث تم التخلي عن الفورمات القياسي 1,37x1 منذ عدّة سنوات، فيما لا تزال قيد الاستخدام في دور السينماتيك وفي معظم الصالات التي تعرض استعادات للتراث السينمائي. وحتى إلى ما قبل التسعينيات، جرى في حالات كثيرة اللجوء إلى الفورمات 1,66x1. واليوم أدى ظهور التلفاز 16/9 واستثمار الأفلام غير المضغوطة بفورمات 1,85x1 في الولايات المتحدة، إلى انتشار استخدام الفورمات 1,85x1 (المتوافقة مع الڤيديو 16/9) والفورمات 2,39x1 الموروثة عن السينماسكوب. وقد تبنت العروض الرقمية بدورها هذين القياسين (انظر **السينما الرقمية**).



فورمات العرض (العرض /الارتفاع)

السينماسكوب (CinémaScope):

طريقة من طرائق العرض السينمائي فوق شاشة عريضة باستخدام تقنية ضغط الصورة (أنامورفوز Anamorphose)، أطلقته شركة «**فوكس للقرن العشرين**» (Twentieth Century Fox) عام 1653، وذلك ضمن الحملة التي لجأت إليها السينما الأمريكية وتجسدت في تقديم عروض قادرة على الوقوف في وجه منافسة التلفاز، الذي كان وقتها في أوج ازدهاره في الولايات المتحدة. وكان نظام **السينيراما** قد ظهر قبل ذلك ببضعة أشهر، كاشفاً عن مدى جاذبية الشاشة الكبيرة (العريضة) والصوت المجسّم. لكن هذا النظام كان يتطلب تجهيزات خاصة، معقدة ومكلفة، ما سبب في الحد من استخدامه. وجاءت السينماسكوب لتقدم الإمكانات نفسها وبطريقة أبسط بكثير.

أبعاد شريط الفيلم الخاص بالسينماسكوب لا تختلف عن تلك الخاصة بشريط أفلام الـ 35 مم العادي سوى بالشكل، إذ يكون عرض الثقوب الجانبية أقل قليلاً. ويتم الحصول على الشاشة العريضة من خلال عملية ضغط الصورة عند التصوير، تقابلها العملية المعاكسة، أي الانبساط أو فك الضغط، عند العرض (anamorphose وdésanamorphose) وذلك بفضل العدسة الخاصة التي اخترعها هنري كريتيان (H.Chrétien) قبل ذلك بربع قرن تحت اسم الهيبرغونار[١]. أما بالنسبة للصوت فقد شهد تحسّناً مضاعفاً مقارنة بالصوت الضوئي التقليدي. إذ يجري هنا استخدام أربعة مسارات مغناطيسية، اثنان إلى جانب كل صف من صفّي الثقوب جانبي الشريط الفيلمي، ما يوفر جودة أفضل

---

(١) انظر **العدسة الهيبرغونار**.

عند العرض من جهة، ومن جهة ثانية إمكانية الحصول على صوت مجسّم (وهو ما كان يُعرف حينها بصوت الستيريو).

ولبلوغ جودة مثلى للصورة المعروضة، قررت شركة فوكس زيادة أبعاد الصور المطبوعة على الشريط لتبلغ 23,80x18,7 مم (بدلاً من 22x16 مم لفورمات الـ 1,37x1) وذلك من خلال تقليل عرض الثقوب واستخدام مسارات مغناطيسة قليلة العرض. ولزيادة ارتفاع الصورة المعروضة، جرى كذلك تقليل الفواصل، التي تفصل بين كل صورتين متتاليتين على الشريط، لتصل إلى 0,3 مم. ومع عامل ضغط قيمته 2، نصل إلى نسبة بين عرض الصورة المعروضة وطولها، (أي الفورمات)، في السينماسكوب تساوي 2,55x1.

دُشِّنت السينماسكوب مع فيلم **الثوب** (*The Robe*، هنري كوستر 1953, H.Koster)، الذي كان قد بُدئ في تصويره بالفورمات العادية، وسرعان ما لاقت نجاحاً كبيراً. غير أن استثمار الأفلام بهذه الفورمات كان يتطلب تكاليف تقنية كبيرة: استبدال آلات العرض كي تتلاءم مع شريط بالثقوب الجديدة الأصغر مساحة (وسمّيت أيضاً بثقوب السينماسكوب)، وتعديل تجهيزات الصوت لقراءة الصوت المغناطيسي، وتركيب تجهيزات جديدة للتسميع الصوتي لتناسب بث أربع أقنية في الصالة، وذلك لاستخدام مسارات السينماسكوب الأربعة.

وبما أن أغلب مستثمري دور العرض لم يكونوا على استعداد لتمويل تغييرات كهذه، عُدِّل النظام على الفور بحيث بات الفيلم بالسنيماسكوب يجهَّز بقناة ضوئية واحدة (الصوت المونو) وبثقوب قياسية، ما سمح بالحفاظ على شاشة عريضة (أقل عرضاً بقليل) لكن بالحد الأدنى من التبديل على صعيد التجهيزات. جرى تخفيض عرض الصور المطبوعة على الشريط ليبلغ 22 مم، وصغرت فورمات الصورة المعروضة بالتالي لتبلغ 2,35x1. وقد شجّعت تسهيلات الاستثمار هذه على ظهور طرائق مماثلة تستخدم أسلوب ضغط الصورة، نذكر منها السوبرسكوب والدياليسكوب والتوتال ڤيجن، إلخ. إضافة إلى

سبل جديدة لعرض صورة كبيرة، وبوجه خاص فيلم الـ 70 مم والڤيستاڤيجن. وكانت تلك الوسائل خلف ظهور عدد من الفورمات البانورامية الأكثر اتساعاً من الفورمات القياسية أي 1,37x1 (انظر **قطْع الفيلم**).

في الستينيات بَطُل استخدام السينماسكوب، وبعدها عُرِض قليل جداً من الأفلام بالسينماسكوب ذات المسارات المغناطيسية الأربعة. كانت الأفلام كلها تصوَّر بفورمات الـ 2,35x1 وجرى إعادة نسخ الأفلام ذات الفورمات 2,55x1 على فورمات 2,35x1، أي بتقليل 8% من عرض الصورة المعروضة. وهكذا، اعتُمِد اسم النوع «أفلام بالسكوب» للتعبير عن كل الأفلام التي تستخدم أسلوب ضغط الصورة.

مع نهاية السبعينيات، ظهر نظام الصوت المسمّى «الدولبي ستيريو» (Dolby Stéréo) الذي سمح، من خلال استعمال مسار ضوئي يشبه مسار المونو القياسي، بتسميع أربع أقنية صوتية، يجري وصلها إلى سمّاعات المسارات الأربعة نفسها التي كانت مألوفة في السينماسكوب (أو للـ 70 مم)، لكن مع صوت أعلى جودة. هذا النظام أدّى إلى التخلي كلياً عن نسخ السينماسكوب ذات المسارات المغناطيسية.

في بداية القرن الجديد، تبنّت الهيئة الدولية للمعايير والتقييس (الآيزو ISO) قيمة جديدة لارتفاع الصورة المضغوطة، المسجّلة على شريط الـ 35 مم، وذلك لتفادي آثار اللصوقات على الشاشة، وهي ظاهرة تنتج عن تقليل المسافة الفاصلة بين صورتين متتاليتين على الشريط. وهكذا، جرى تخفيض الارتفاع القياسي إلى 22,95 مم، دون تعديل العرض الذي بقي 20,95 مم. وهكذا تبنّت الصور المعروضة، التي تعتمد طريقة الضغط (الأنامورفوز)، فورمات 2,39x1 بدلاً من 2,35x1.



2
نسخة سينماسكوب فورمات 2,55x1
٤ مسارات مغناطيسية – ثقوب صغيرة
2
نسخة مضغوطة – فورمات 2,39x1
مسار ضوئي تماثلي ورقمي ثقوب موجبة
قياسية (اقتطاع الصورة من الجانب)
CinémaScope

سينماسكوب

السينيراما (Cinérama):

دُشِّنت **السينيراما** مع نهاية 1952 في نيويورك، وقد عُرِفَت بشاشتها المقوّسة العملاقة، التي كانت تقدم صورة تبدو وحيدة لكنها في الحقيقة تتألف من ثلاث صور متجاورة، تصدر عن ثلاثة أفلام من قياس 35 مم، (ارتفاع كل صورة من صورها تقابل مسافة 6 ثقوب، مقابل 4 في نُسخ الـ 35 العادية، ومعدل سرعة عرْضها 26 صورة في الثانية تمرّ بطريقة متزامنة). كان يجري تسجيل الفيلم باستخدام ثلاث آلات تصوير، تعمل بدورها بطريقة متزامنة. وإلى جانب هذه الشاشة الهائلة التي تشْغل كامل حقل الرؤية للمشاهد، وما يرافقها من مؤثرات صوتية على شكل منظوري، كانت تُسجَّل على ستة مسارات صوتية، فوق شريط مغناطيسي منفصل، وتُبَث عبر خمسة سبيكرات مصطفّة خلف الشاشة، إضافة إلى مجموعة سبيكرات للأجواء الصوتية المحيطية[١] تغطي كامل جدران الصالة. وبفضل هذا كله كانت السينيراما توفر بعداً مذهلاً، لا يقارن البتة مع ذلك الذي تقدمه الأفلام العادية ذات **الفورمات** 1,37x1. لهذا السبب لاقت نجاحاً كبيراً، بداية عبر الفيلم التسويقي الذي حمل عنوان **هذه هي السينيراما** (*This is the Cinerama*) (أشرف عليه م.تود وف.ريكي وو. تومسون عام 1952)، ثم مع أفلام روائية مثل **غزو الغرب**[٢] (هنري هاثاوي وجورج مارشال وجون فورد، 1962).

---

(١)Ambiance، أي المؤثرات الصوتية القادمة من مختلف الاتجاهات التي تُسمع في الفيلم عدا الحوار والموسيقا التصويرية والأصوات الصادرة عن مضامين الصورة. انظر **الصوت في السينما**.

(٢) *How the West Was Won*.

لكن هذه الطريقة كانت بالغة التعقيد، وجرى تبسيطها مع بداية الستينيات عبر استخدام جهاز عرض وحيد من قياس 70 مم، بحيث نُسِخت صور الـ 35 مم الأصلية على شريط 70 مم، مع عملية ضغط بسيطة وفق المحور الأفقي، للحفاظ على فورمات الصور التي كانت تُعرَض في الأصل. لكن برغم ذلك توقفت السينيراما بحلول السبعينيات، حين وقعت ضحية لما سبّب نجاحها. فمن خلال إظهارها جاذبية الشاشة العريضة حرّضت على ظهور السينماسكوب ثم الـ 70 مم، وقد تم تصميمهما لشاشة مستوية، وكانا من ثمَّ أبسط بما لا يقاس من السينيراما.

تقنيات مرحلة ما قبل التصوير

الإعداد للتصوير:

يعتقد البعض أن صناعة الفيلم هي في تصويره. والحقيقة أن التصوير ليس سوى مرحلة من مراحل صناعة الفيلم، وهي المرحلة التي نقوم نسجّل، في أثنائها، المادة الأولية الأصلية للعمل، أي الصور والأصوات المباشرة التي يجري التقاطها معها.

تبلور المشروع: الفيلم هو مشروع فني ومالي، يبادر إليه المنتج، ويبادر إلى الاستثمار فيه عدد من الأشخاص، الفعليين أو الاعتباريين، هادفين تحصيل مردود ما، إما مردود مالي يعود على شركة الإنتاج، أو معنوي يتمثّل في الإعراب عن التقدير لمخرجه أو أحد ممثليه أو حتى أحد الفنيين المشاركين فيه.

في البداية، هنالك **فكرة الفيلم.** هذه الفكرة الأولية قد تكون السيناريو الذي يقدّمه المخرج، وقد تكون فكرة اقتباس رواية ذائعة الصيت لنقلها إلى الشاشة، أو فكرة غير واضحة المعالم: أحد موضوعات الأخبار العالمية أو المحلية، أو فكرة تصوير شخصية شهيرة، أو الجمع بين نجمين لم يسبق لهما أن التقيا معاً، أو بعث الحياة في بطل من أبطال القصص المرسومة، إلخ. وفي أقصى حدوده، سيقود هذا المنطق إلى أفلام يكون فيها كاتب السيناريو، أو كتّاب السيناريو، والمخرج والممثلون وكل أنواع المعاونين قد جرى توظيفهم لصناعة المنتَج الذي حدّده المنتِج. وعند القطب المعاكس، يكون الفيلم تجسيداً مادياً للرؤية الفكرية الذاتية التي يحملها المخرج.

ومهما يكن، فمع تطور الفكرة، وفي موازاة البحث في إمكانات التحقيق (التمويل، جاهزية الممثلين الرئيسيين المتوقع مشاركتهم، إلخ)، يتوضّح مضمون الفيلم شيئاً فشيئاً. ويحصل ذلك عادة عبر صياغة متتالية لعدد من المستندات.

الملخّص الأولي (*Synopsis*) يعرض الموضوع في بضع صفحات. **الاستمرارية** (*Continuité*)، أو **المعالَجة** أو أيضاً **الاقتباس**، يطوّر الملخّص السابق، بحيث يظهِر بوضوح هيكلية الفيلم. ثم يأتي السيناريو الذي يفصّل ما سيجري تصويره، مشهداً بمشهد. أما **سيناريو التصوير** (**التقطيع** أو **الديكوباج**) فيعدّ بياناً وصفياً للسيناريو، لقطة لقطة. وستظل هذه المستندات المرجع الوحيد للعمل حتى الانتهاء من الفيلم. هذه الأعمال التحضيرية ينفّذها **كتّاب السيناريو** و**المعدّون** و**كتّاب الحوار**، عادة بالتنسيق مع المخرج، الذي غالباً ما يكون مؤلّف السيناريو أو مشاركاً في تأليفه.

الإعداد للتصوير: فور اتخاذ قرار البدء في تنفيذ الفيلم (عملياً بعد اعتماد السيناريو وتأمين التمويل)، يعيّن المنتج **مدير الإنتاج**، الذي سيصبح بمنزلة ضابط الإدارة في عملية صنع الفيلم. ويُعدُّ مدير الإنتاج، انطلاقاً من السيناريو، بياناً تقديرياً أولياً بالتكاليف، مع الأخذ في الحسبان إمكانات التمويل المتوافرة فعلياً.

يبدأ التحضير للتصوير بإجراء استطلاع أولي، ما يعني البحث عن الأماكن والديكورات اللازمة للتصوير، و**توزيع الأدوار**، والاستعانة من أجل ذلك باختصاصيي **توزيع الأدوار** (**الكاستينغ** *Casting*). وتتركز عملية توزيع الأدوار تحديداً في البحث عن الممثلين المناسبين للأدوار، سواء منها الأدوار الرئيسية، وغالباً ما تقع هذه المهمة على عاتق المخرج والمنتج، أم الأدوار الثانوية والممثلين الصامتين (الكومبارس).

في مرحلة الإعداد هذه يجدر التمييز بين جانبين؛ الإعداد الفني وهو من مهام المخرج، ويعتمد في بعض الأحيان على ما يسمّى لوحة اللقطات (Storyboard)[١]، تحمل سلسلة من الرسوميات (الكروكيات) توضّح بالترتيب اللقطات الواردة في سيناريو التصوير (الديكوباج)، مع ملاحظات تحدّد حركات الكاميرا والمؤثرات الخاصة. ويجري اعتماد هذه اللوحة حتماً في أفلام التحريك وأفلام المؤثرات الخاصة والأفلام الإعلانية.

---

(١) انظر **لوحة اللقطات**.

أما الإعداد المادّي فيقع على عاتق **مساعد المخرج الأول**، بالتنسيق مع مدير الإنتاج وكبير فنيي الديكور (chef-décorateur)، وهو الذي سيعدُّ للديكورات التي ستُبنى، وأيضاً مع مدير التصوير وهو المسؤول عن الصورة. وفيما بعد، سيتدخّل **المدير العام** (الريجيسير) و**السكريبت**[1]. يُعدُّ مساعد المخرج الأول وثيقتين على وجه التحديد، ستكونان بمنزلة الفهرست المرجعي (الريبيرتوار) لكل ما سيجري في أثناء التصوير، وهما **خطة العمل** التي تقر البرنامج الزمني للتصوير، مع الأخذ في الحسبان مختلف العوائق مثل جاهزية الممثلين ومواقع التصوير، وتوضَع هذه الخطة وفقاً لتوجيهات المخرج ومدير الإنتاج ومهندس الديكور ومدير التصوير. أما الأخرى فهي **قائمة الجرد** وتبيّن كل ما سيلزم لصناعة الفيلم، مشهداً مشهداً: اللوازم (الأكسسوارات)، سواء تلك المطلوبة للممثلين أم الديكور، الكومبارس، ما يلزم للملابس والماكياج، المَشاهد الخطرة (Cascades)، المؤثرات الخاصة، السيارات، إلخ. هذا فيما تُعدُّ فتاة السكريبت ما يسمّى بيان **التوقيت** (بالدقائق) (*Minutage*)، الذي سيحصي المدة الزمنية المحتمَلة لكل لقطة، بحيث نأخذ فكرة عن المدة التقديرية للفيلم.

بالتوازي مع تقدم أعمال التحضير للتصوير، يفاوض مدير الإنتاج على شروط العقود المختلفة: عقود المشاركين (الممثلون والفنيون)، وعقود استئجار المعدات على اختلاف أنواعها (آلات التصوير والصوتيات والإضاءة والآلات والعربات) إضافة إلى عقود استئجار الديكور، إلخ. ويؤمّن، في الوقت نفسه، الحصول على الموافقات اللازمة: الموافقات الإدارية (من المركز الوطني للسينما[2] CNC، ومن البلديات ومراكز المحافظات من أجل السماح بالتصوير في الأماكن العامة)، والموافقات الخاصة (لمواقع التصوير على الطبيعة). أما الريجيسور فيؤمّن أمور النقل والإقامة والمأكل، إلخ.

---

(١) انظر المرجعيات الجينيريك.

(٢) هذا فيما يخص فرنسا. (انظر **المركز الوطني للسينما**).

في هذا الوقت، تُجرى مختلف التجارب التي ستساعد على تحديد الخيارات: تجارب على حوامل تسجيل الصورة (الشريط الخام، السينما الرقمية)، وعلى آلات التصوير والعدسات ومعدات الصوت، والتجارب الفوتوغرافية مع الممثلين لتحديد الماكياج والملابس المناسبة. وفي نهاية مرحلة التحضير، يجري فريق من مسؤولي الاختصاصات المختلفة، ومنهم **مدير التصوير وكبير فنّيي الصوت**، استطلاعاً نهائياً لمختلف المواقع.

الملخّص الأولي (السينوبسيس Synopsis):

عرض كتابي موجز لموضوع الفيلم، يقارب عادة عشر صفحات، ويتضمن خلاصة السيناريو.

التقطيع أو سيناريو التصوير (الديكوباج):

وثيقة مكتوبة يتم عبرها تجزئة القصة إلى لقطات مرقَّمة، وتبيّن المعالم والمحدّدات الدرامية (الصوتية والبصرية) للفيلم المراد تصويره.

التقطيع التقني: وهي وثيقة تحمل تعليمات تقنية (حول الكادراج وحركات الكاميرا والمؤثرات الخاصة، إلخ.) أكثر دقة وتفصيلاً مما هي عليه في وثيقة التقطيع سالفة الذكر.

لوحة اللقطات (Storyboard):

ملف ورقي أو حاسوبي، يُستخدَم في السينما في مرحلة ما قبل التصوير، بهدف تخطيط احتياجات مجمل اللقطات التي ستشكل الفيلم، سواء على المستوى التقني (الكادراج، حركات الكاميرا، المؤثرات الخاصة) أم على المستوى الفني (الديكورات المادية أو الديكورات الافتراضية). وبعد تنضيده، يتخذ شكلاً أقرب إلى شكل إسكيزات القصص المصوّرة، كل مشهد فيه يمثل لقطة، قد تتكون من عدة رسومات. ويُعَدُّ ترتيبه بمنزلة ترتيب المونتاج النهائي للفيلم. وتشكل لوحة اللقطات أداة مرجعية للعمل إلى جانب سيناريو التصوير (أو الديكوباج التقني)[١].

---

(١) لمشاهدة بعض الأمثلة عن هذه اللوحات يمكن تصفح الموقع على الرابط:

https://commons.wikimedia.org/wiki/category:Storyboards?uselang=fr

الديكور:

لا غرو في أن تقديم أي حدث على الشاشة يحتّم وجود إطار معيّن يجري ضمنه، حتى إن كان هذا الإطار عبارة عن فضاء فارغ تماماً. وفي السينما، نطلق اسم «الديكور» على هذا الإطار الذي يحدّد مكان الحدث والوسط الذي يحيط به.

لمحة تاريخية: ما انفكت السينما، منذ ولادتها، تستكشف توجّهين متناقضين في مجال الديكور. فبالنسبة للأخوين لوميير وفريق التصوير التابع لهما، كان هذا الديكور هو العالم الواقعي، الذي يتحوّل إلى ديكور لسبب وحيد هو أنه يجري تأطيره تبعاً للفعل الذي يكون مسرحاً له. بوابة المصنع كانت بمنزلة الديكور في اللقطة الشهيرة التي عرضت **خروج العمال من مصانع لوميير** (1895)، مثلما كانت إحدى المحطات الريفية المتواضعة مسرحاً للقطة **وصول قطار إلى محطة السيوتا** (1895). على النقيض من ذلك، كان جورج ميلييس وسواه من رواة القصص الذين لحقوه، يميلون إلى تركيب الديكورات التي يتطلبها الحدث، ضمن استديوهات مجهَّزة خصيصاً لهذا الغرض. لكن هؤلاء سرعان ما أدركوا أن الديكورات المبنية والفضاءات الخارجية ليست متناقضة بقدر ما هي متكاملة. فمنذ عام 1906، اختار لوي فوياد مدينة كاركاسون التاريخية، ولم يكن قد مضى وقت طويل على ترميمها، لتصوير أربعة أفلام قصيرة تجري أحداثها في العصور الوسطى.

من المعروف أن سينما البدايات استعارت ديكورات مسرح نهايات القرن التاسع عشر، فكانت تعيد إنتاج، ليس فقط تكويناته (حيث يجري تنسيق الديكور في مواجهة الكاميرا التي تحتل موقع المشاهِد المثالي) بل أيضاً وسائله (الكواليس والأبواب التي تسمح بدخول الممثلين إلى حقل الكاميرا وخروجهم منه، المجسّمات والأكسسوارات المرسومة بطريقة تبعث الوهم عند المشاهد، التلاعب بالظلال عبر تجسيدها بالطلاء، ذلك أن الإضاءة الاصطناعية لم تكن قد استُخدمت بعد).

في مستهل العقد الثاني، أخذ بعض السينمائيين يدركون أن الديكور يمتلك في السينما إمكانات مشهدية أكبر بكثير من تلك التي يمتلكها في المسرح. وقد جاءت الديكورات التي أعادت بناء أجواء العصور القديمة في أفلام الإنتاج الضخم، مثل **كابيريا** (ج.باستروني، 1941) في إيطاليا أو **التعصب** (د.دبليو.غريفيث، 1916) في الولايات المتحدة، لتؤكّد بما لا يقبل الشك مدى انجذاب الجمهور إلى الديكورات الفخمة والمؤثرات الخاصة (أبّهة قرطاجة وثورة بركان إتنا في فيلم **كابيريا**). وفي العشرينيات بات الديكور يشكّل وسيلة مثلى للمطالبة بحق السينما في مكان لها إلى جانب الفنون الأخرى. ففي ألمانيا استوحى الديكور أفكار الفنانين التعبيريين (**عيادة الدكتور كاليغاري**، روبرت ڤينه، 1919)، فيما تأثر بعض السينمائيين الروس بالطليعة البنائية (**آيليتا** *Aelita*، ياكوف بروتازانوف *J.Protazanov* ,1924)، في حين مال الفرنسيون نحو الفنون التزيينية (**اللا إنسانة**، مارسيل ليربييه، 1924). وهكذا، غدا الديكور السينمائي واجهة لعرض إبداعات الفن المعماري المعاصر، تماماً كما تمنّى المهندس المعماري وفنان الزخرفيات روبير ماليه ستيڤنس.

لقد شهدت السنوات التي امتدت من الثلاثينيات وحتى الستينات، نجاحاً باهراً لما سُمّي بالسينما «الكلاسيكية»، التي وجدت في هوليوود أنموذجها الطاغي بلا منازع. وعلى مستوى الديكور، كان هذا يعني التخلّي، بصورة شبه كلية، عن المشاهد الخارجية الواقعية لصالح الاستديوهات المعزولة صوتياً، التي كانت وحدها توفّر إمكان تسجيل الحوارات بسهولة تامة. وقد تنوّعت مهنة الديكور، وصارت لها هيكليتها التراتبية، إذ وفرت الحيل السينمائية، وبتكلفة زهيدة، إمكان تمثيل توسّعات هائلة لديكورات فائقة الدقة، بحيث صار من الصعب جداً ملاحظة زيفها. أما الثمن الذي كان على السينما أن تدفعه، مقابل هذا اللجوء المنهجي إلى التصوير في الاستديوهات، فتمثّل في خطر الوقوع في السطحية، وهو خطر لم يستطع تجاوزه وتطويعه في مصلحة الفيلم سوى كبار المخرجين، إضافة إلى تكريس نوع من النمطية، قامت على إعادة استخدام الديكورات ذاتها من فيلم إلى آخر.

كذلك شهدت فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية أول تصدّع في هذا النهج، جاء من إيطاليا، حين تطلّع سينمائيو «الواقعية الجديدة» من خلال المَشاهد الخارجية لأفلامهم، إلى توطيد العلاقة مع واقع المدن والمناظر الطبيعية. كان همّهم الأول الابتعاد عن الاستديو، وعلى الفور وجد هذا التوجه أصداء له في بلدان أخرى. لكن الأدوات التقنية للسينما لم تتغير، وظلت الاستديوهات ضرورية لتصوير أغلب المشاهد الداخلية. التصدّع الأكثر راديكالية حملت رايته «الموجة الجديدة الفرنسية»، مع نهاية الخمسينيات، حين رفضت رفضاً شبه كلي اللجوء إلى الاستديو، من باب أنه يثقل ميزانيات الأفلام دون طائل. وتزامن ذلك مع ظهور تجهيزات خفيفة الوزن وسهلة الاستعمال للتصوير وتسجيل الصوت، الأمر الذي سهّل اللجوء إلى تصوير المَشاهد على الطبيعة، بما في ذلك المشاهد الداخلية منها. أما اليوم، فيتناول السينمائي، في الفيلم نفسه، كل مشهد على حدة، وكل ديكور على حدة، ليختار الديكور الواقعي أو الاستديو (أو مكاناً ما يكافئ الاستديو، يجري إعداده بطريقة مرتجلة، فوق أرض بقايا مصنع متهالك على سبيل المثال).

ومنذ الستينات، شهد الديكور قفزات كثيرة، ارتبطت على وجه الخصوص بتطوير موادّ جديدة وإدخال تقنيات لا سابق لها. لكن ذلك كله لم يشكل قطيعة فعلية مع ما كان سائداً، إلى أن ظهرت الصور الرقمية المصنوعة بمساعدة الحاسوب، وذلك في منتصف التسعينيات. هذه الصور الحاسوبية لم تعد في واقع الأمر مجرد تحسينات في تقنيات الخدع السينمائية، كما عرفتها السينما كثيراً منذ فيلم **كابيريا**. فلقد فتحت الأبواب أمام إمكانات جديدة لا حدود لها، في ميدان التفاعلية بين الديكور والشخصيات، خاصة عندما وقعت بين يدي سينمائيين مبدعين، مثل تيم بيرتون أو تيري جيليام، سينمائيين اهتموا بخلق عوالم جديدة خاصة بهم أكثر من اهتمامهم بالإيهام بالواقع.

وظائف الديكور: الوظيفة الأولى للديكور هي وظيفة تعريفية صرفة. الديكور يسهم في وضع الحدث ضمن سياقه الزماني والمكاني، وكذلك ضمن «صبغة»

معينة تحدّدها درجة واقعيته أو اختيار ألوانه، ضمن محددات أخرى. فأنت تجد في فيلمي **2001: أوديسا الفضاء** (ستانلي كوبريك، 1968) و*Blade Runner* (ريدلي سكوت، 1982) تعارضاً بين رؤيتين للمستقبل القريب؛ الأولى أشبه بالرؤية التطهيرية، تمتاز بدقتها اللامتناهية، والثانية تعجّ بالحياة في مستقبل انكفائي، يغرق في المطر والوحل والتلوّث.

الوظيفة الثانية هي وظيفة مشهدية استعراضية: بمقدور الديكور، من خلال مزاياه الخاصة، أن يشكل وسيلة تفتن المشاهد أو تثير دهشته. وقد لعب هذا الدور منذ **كابيريا** أو **التعصب**، لكنه لعبه أيضاً في **تيريز** (ألان كافالييه، 1986)، وهنا جاء تقشّفه مثيراً للمخيّلة، أو في **مدينة الأطفال التائهين** (مارك كارو وجان بيير جونيه، 1995).

الوظيفة الثالثة تعبيرية: في أحسن الحالات، لا يكتفي الديكور بتقديم معلومات أولية زمانية ومكانية، بل يشكل بالنسبة للمشاهد منهلاً للمشاعر والانفعالات. وخير مثال على ذلك ديكور *Falstaff* (أورسون ويلز، 1966)، الذي يقابل، ليس ما بين المدينة الملكية والنزل البسيط وحسب، بل كذلك، وعلى وجه الخصوص، بين النظام الصارم والبارد المتمثل بالحجارة، والعالم الطبيعي البدائي الذي تمثله الغابة.

الوظيفة الرابعة، ويمكن اعتبارها امتداداً لسابقتها، هي وظيفة استعارية أو لنقل مجازية، تربط الديكور بدلالات ضمنية غير صريحة. ففي فيلم **ليلة الصياد** (تشارلز لاوتون، 1956)، تذكّرنا الغرفة التي ارتكبت فيها الجريمة رغماً عنا بالكنيسة، لتبرز بوضوح مدى التناقض الذي يعيشه رجل الدين القاتل. كذلك جاء الديكور الطبيعي لدرب متعرّجة تصعد بحدّة نحو الأعلى، في عدد من أفلام عباس كياروستامي، بمثابة استعارة تدلل على الصعوبات التي تحول بين الإنسان وتحقيق أهدافه.

أما الوظيفة الخامسة فهي وظيفة الديكور الممثِّل، الديكور الذي يبدو كأنه يسلّح نفسه بإرادة حقيقية للتفاعل مع الشخصيات. وهي إرادة نلمسها على الأخص في الأفلام الهزلية (الكوخ في توازنه الحرج على حافة الهاوية في فيلم

تشارلي شابلن **الفورة نحو الذهب**، 1924) أو في أفلام الرعب (**المنزل المسكون في الآخرون** لأليخاندرو أمينابار، 2001). وتشكل هذه الوظيفة إحدى دعائم فيلم الكوارث، حيث غالباً ما يلعب الديكور دور الخصم أو العدو الذي ينبغي على البطل مواجهته (**البرج الجهنمي**، جون غويلرمين، 1974).

إلى جانب هذه الوظائف التي توصّف دور الديكور في السياق الروائي، ينبغي أن نضيف وظيفة سادسة ذات طابع تقني أكثر مباشرة: الديكور، عبر تمظهراته المادية، يسهم في تحديد الإمكانات المتوافرة أمام الميزانسين. وعلى عاتق السيناريو أو الديكوباج تقع مسؤولية إيضاح فكرة الديكورات، وعلى هذه الديكورات أن تلبّي متطلبات الرؤية الإخراجية قبل أي شيء آخر.

الديكورات الواقعية أم الاستديو: إن الاختيار بين بناء الديكورات في الاستديو أو البحث عنها في الواقع لا يعني في أي حال الاختيار بين الواقعية وحرية الإبداع. بمقدورنا تحويل مدينة حقيقية إلى عالم من الفانتازيا (**آنسات روشفور**، جاك ديمي، 1967)، كما يمكن لديكور بُني بأكمله في الاستديو أن يكون واقعياً إلى أبعد الحدود (**النبي**، جاك أوديار، 2009). ثم إن التصوير في ديكورات طبيعية يستدعي في معظم الحالات إعداد الموقع بالشكل المناسب، ويترتب عليه نفقات إضافية للتنقل والإقامة، إلى جانب أجور الموقع. فيما يتطلب بناء الديكورات في الاستديو، أو في مكان آخر، استثمارات أولية أكبر، لكنه يوفّر الراحة ويقتصد في تكاليف التصوير بقدر لا يُستَهان به. ويتحدد الاختيار كذلك تبعاً لمدة استخدام كل ديكور، والصعوبات النوعية الخاصة التي يفرضها هذا الديكور. عموماً، معظم الأفلام التي يجري تصويرها في الاستديو تلجأ أيضاً إلى ديكورات واقعية، خاصة المشاهد الخارجية التي تتطلب فضاءات واسعة قلّما يجري الآن بناؤها في الاستديو.

الواقعية والتأويل: حتى وإن كان يقتبس من الواقع، لا يمكننا القول إن الديكور هو الواقع، وإنما هو تأويل منزاح، بهذا القدر أو ذاك، لهذا الواقع. تنطبق هذه القاعدة على الأفلام المعاصرة والتاريخية، على حد سواء، ومستوى الأسلبة

هو وحده الذي يجعلنا ندرك ما إذا كان هذا الديكور واقعياً أو لا. وعليه، يمكن للمكان نفسه أن يوحي بقراءات متعددة ومتباينة، يتم ترجمتها عبر انتقاء عناصر ديكور حاملة للدلالة، واختيار الألوان والأكسسوارات. وتصبح هذه الخيارات أكثر تعقيداً عندما نكون أمام إعادة بناء الماضي البعيد، حيث يراعي مصمّم الديكور ما أوردته الوثائق التاريخية، آخذاً في الحسبان العادات الثقافية لجمهور لا يسعه التعرّف سوى إلى ما سبق له وتعرّف إليه من خلال صور أخرى. وبالتالي فإن كل تجسيد للتاريخ يشكل أيضاً شهادة عن زمن هذا التجسيد والمجتمع الذي أنتجه. فعلى خلفية حكاية روبن هود، قدّمت أفلام ألان دوان عام 1922، ومايكل كورتيز وويليام كيغلي عام 1938، وريتشارد ليستر عام 1976 وكيفن رينولدز عام 1991، رؤىً شديدة التباين لأجواء القرون الوسطى.

ديكورات السينما وفن العمارة وديكورات المسرح: إن ديكور السينما هو فن إبداعي قائم بذاته، فن يختلف تمام الاختلاف عن الإبداعات الأخرى التي غالباً ما نخلط بينها وبينه.

فهو يتمايز عن فن العمارة في أن إنتاجاته زائلة لم تُصنَع كي تدوم، وهذا ما يتيح كل أنواع الغش في اختيار المواد المستخدمة. كما أنه لا يلتفت إلى الجانب الوظيفي ويكتفي بالإيهام به. زد على ذلك أن تنظيم فضاءاته يتم بحيث تلبي متطلبات السرد، وليس تلك التي يفرضها الاستخدام الفعلي للأماكن.

وهو يتمايز كذلك عن ديكور المسرح. أولاً من حيث إن هذا الأخير ينبغي أن يكون حاضراً، بأكمله، في موقع العرض منذ لحظة بدايته، في حين يوجد ديكور السينما بأجزاء متناثرة، ربما يجري تصويرها بفارق زمني قد يصل إلى عدة أسابيع، وفي مواقع متباعدة تفصلها أحياناً آلاف الكيلومترات. وثانياً، لأن ديكور المسرح يبصره المشاهد عادة من زاوية وحيدة، في حين تستطيع الكاميرا أن تلتقط الديكور من مختلف الزوايا. كذلك لأن طبيعة السينما بحد ذاتها، بحكم أنها تخلق الوهم بالعمق على سطح منبسط، تجيز تنويعات وحذلقات أوسع بكثير في ميدان التلاعب بالمكان. وأخيراً، لأن ديكور السينما يصَمَّم لكي يُصوَّر عن قرب،

وعليه من ثمَّ أن يكون أكثر دقة بما لايقاس في التفاصيل، حتى عندما يكون مبسَّطاً في زخرفته، في حين كُتب على ديكور المسرح أن يشاهَد عن بعد، وبالتالي فهو يميل نحو تبسيط الأشكال ويبتعد عن التفصيلات غير المجدية.

والأهم، أن ديكور السينما يتميز عن الفن المعماري، وكذلك عن المسرح، لأنه لا يوجد متكاملاً في أي مكان سوى على الشاشة. وعبر المونتاج يكتسب وحدته، وحدة تُصنَع من أجزاء متناثرة من الفضاء يجري اقتطاعها من هنا وهناك، ومن الخدع التي تُنجَز أحياناً في أماكن متفرقة من العالم. وكذلك عبر الميكساج حيث يقترن بالأصوات والمؤثرات الصوتية التي ستعزز التأكيد على اتّساقه. الديكور ليس مكاناً يمكن زيارته، إنه مجرد صورة نصوّرها، ومن ثم نقوم بمنتجتها وعرضها.

العدسات:

العدسة[1] هي عنصر يتألف من مجموعة من العدسات البسيطة (أو العنصرية) يجمعها حامل، يُعرَف بالحاضن، هذا العنصر يؤمّن تشكّل صورة جسم ما فوق مستوٍ معيّن (عدسة التصوير) أو إسقاط الصورة فوق الشاشة (عدسة العرض أو الإسقاط).

نظرياً، بمقدور أي عدسة بسيطة منفردة أن تشكّل صورة الجسم، أو تُسقط صورة ما فوق الشاشة. لكن في واقع الأمر، لا بد من تجميع عدد من العدسات البسيطة للتخلص من ظاهرة **الزَّيغان** الناتجة عن استخدام عدسة منفردة. حتى مع استخدام مجموعة من العدسات، قد تظهر بعض آثار الزيغان على الصورة، بهذا القدر أو ذاك.

الزيغان (Aberrations): أكثر أنواع الزيغانات تأثيراً هي **الزيغانات اللونية**، ويعود سببها إلى أن زاوية انحراف الشعاع الضوئي، عند انكساره (réfraction)، تتعلق بطول موجة الضوء. ومن ثمّ لن تتشكل للجسم صورة وحيدة، بل عدد لا نهائي من الصور، ينزاح كل منها عن التي تليها باتجاه العمق.

أما أهم العيوب الرئيسة الأخرى التي قد تصيب العدسات فهي:

- **الانحراف** (اللابؤرية *L'astigmatisme*): حيث لا تكون صور الخطوط الشاقولية واضحة بشكل تام، وكذا الخطوط الأفقية.

---

(١) سنستخدم كلمة «العدسة» للدلالة على «العدسة المركّبة» (Objectif)، التي تتألف عادة من مجموعة من العدسات البسيطة، بمعنى الأساسية أو العنصرية، وتستخدم في آلات التصوير أو في أجهزة العرض، وأيضاً للدلالة على العدسة البسيطة (lentille). لكننا سنستخدم تعبير «العدسة المركّبة» أحياناً عند اللزوم للتمييز بين النوعين.

- **تقوّس الحقل:** عندما نضبط درجة الوضوح عند مركز الصورة، نلاحظ أن حوافّها باتت غير واضحة (كأنه ينبغي التقاط الصورة فوق سطح مقوّس).

- **التشويه** (*Distortion*): حيث تظهر صورة الخطوط المستقيمة للجسم المصوَّر خطوطاً منحنية؛

- **زيغان الكرويّة:** حين تكون صورة نقطة ما عبارة عن سلسلة من النقاط تمتد نحو العمق، بدلاً من أن تكون نقطة وحيدة (يشبه الحال في الزيغان التلويني، لكن السبب هنا لا يعود إلى طول الموجة).

- **ظاهرة المذنّب** (*Le Coma*)(١): حين تتخذ صورة نقطة ضوئية، عند حوافّها، شكلاً يشبه شكل المذنب، أقرب من شكل ريش رأس القبّرة أو القنبرة.

في العادة، يعتمد تصحيح عيوب الزيغان في عدسة بسيطة على إضافة عدسة أخرى إليها تحمل عيوباً معاكسة. ويُعالَج سطح العدسة المركّبة (عدسة آلة التصوير أو جهاز العرض) من خلال تغطية عدستها الخارجية بطبقة رقيقة جداً تسمح بتخفيف التأثيرات غير المرغوبة التي تسببها أشعة الضوء الطفيلي.

البعد المحرقي للعدسات المركّبة: نعلم أن الحقل الذي تغطيه العدسة المركّبة يتناسب عكساً مع طول بعدها المحرقي. ويتسبب المحرق الطويل بسحق المنظور، في حين يضخّم المحرق القصير هذا المنظور بشكل مفرط. وفيما بينهما، يمكننا تعريف المحرق العادي أو الوسطي بأنه البعد المحرقي الذي يوفر لمتفرج، يجلس على بعد معقول من الشاشة، رؤية منظور مماثل لذاك الذي رأته الكاميرا حين التقطت المشهد. والمعروف، على سبيل المثال، أن المحرق العادي، لفيلم من قياس 35 مم، هو 45 مم من أجل الفورمات 1,85 (انظر **البعد المحرقي**).

---

(١) من اللاتينية coma وتعني مذنب. وتقابل comatic aberration بالإنجليزية.

العدسة ذات المحرق المتغيّر: وتُعرَف عادة بعدسة **الزوم**، وهي مجهّزة بمجموعة عدسات قابلة للحركة، بحيث يؤمّن انزياح الداخلية منها، وفق محور العدسة، تغييراً مستمراً في اتساع حقل العدسة وفي بُعدها المحرقي، من دون تغيير وضوح الصورة. نقول إن **مطال** أو **طويلة** (*Amplitude*) عدسة الزوم يساوي النسبة بين أقصر وأطول بعد محرقي تستطيع بلوغه. ففي أفلام الـ٣٥مم، عادة ما يكون أصغر بعد محرقي بين 17 و 25 مم، وذلك تبعاً للطراز. وقد يصل عدد العدسات البسيطة التي تتضمنها عدسة الزوم إلى عشرين عدسة، وتكون فتحتها العظمى من مرتبة f/2,8. وتضاهي جودتها جودة العدسات ذات البعد المحرقي الثابت.

ضبط الوضوح: المعروف أن صورة الجسم المصوَّر تبتعد عن العدسة كلما اقترب هذا الجسم منها. وتُقاس مسافة ضبط الوضوح بدءاً من المستوى الذي يتوضّع فيه شريط الفيلم، ما يتطلب تحديد هذا المستوى وتدوينه على جسم آلة التصوير (انظر **آلة التصوير**).

عادة، تبلغ أدنى مسافة لضبط الوضوح نحو 25 سم مع العدسات قصيرة المحرق، و50 سنتيمتراً مع العدسات ذات المحرق العادي وعدسات الزوم، ومترٌ واحدٌ للعدسات طويلة المحرق. وللتصوير من مسافات أقل، يمكن إضافة ما يسمّى **بالعدسة النقّالة**(١)، وهي عدسة مقارِبة تعمل كعدسة مكبّرة. وإذا رغبنا في التصوير من مسافات شديدة القرب، أي عند استخدام «الماكرو سينما»، ندرج بين العدسة والكاميرا **حلقة تطويل**، أو فاصلاً مرناً متغير الطول.

مسافة السَّحْب (Tirage): تتخذ كلمة السحْب في العدسات معنى خاصاً بها. **السحب الميكانيكي** هو المسافة الفاصلة بين مستوى شريط الفيلم (أو مستوى

---

(١) «*Bonnette*»، وهي عدسة محمولة تستعمل لتعديل البعد المحرقي في آلات التصوير، وتسمى عدسة مقارِبة أو تجميعية (*Convergente*) لأنها تعطي حزمة ضوئية متقاربة للأشعة المتوازية الواردة إليها. وهذا النوع يستخدم أحياناً للتصوير من مسافة قريبة جداً (صور الماكرو Macrophotographie).

اللاقط الرقمي) ومستوى استتاد حاضن العدسة[١]. أما **السحب الضوئي أو البصري** فيساوي المسافة بين مستوى شريط الفيلم والسطح الخارجي للعدسة الخلفية، حين تكون العدسة في وضعها الأكثر تراجعاً (ضبط الوضوح على اللانهاية).

الفتحة: نستخدم تعبير **فتحة العدسة** لتوصيف كمية الضوء التي تجتازها. في العدسات ذات **البعد المحرقي الثابت** (وتُسمّى هكذا لتمييزها عن عدسات الزوم)، من الشائع استخدام فتحة بين T:2 وT:2,3، كما نجد عدسات مجهزة بفتحات كبيرة T:1,4. هنالك أيضاً عدسات ذات بعد محرقي بالغ القصر، مثل العدسات المسمّاة **عين السمكة** (*Fish eye*)، توفر حقلاً يغطي زاوية تصل حتى 180 درجة.

الملحقات: في الغالبية العظمى من الحالات، نضع أمام العدسة **واقياً شمسياً** يمنع الأشعة غير المرغوبة، القادمة من مصادر ضوئية تقع خارج حقل الكاميرا، من الوصول إلى العدسة الوجهية، وتوليد إضاءة طفيلية. وتوضع المرشّحات في حامل خاص ضمن الواقي الشمسي.

اختيار العدسة: في موازاة الخيارات العامة التي يحدّدها المخرج ومدير التصوير (عدسة الزوم أو العدسة ذات المحرق الثابت أو الاثنان معاً)، يلعب اختيار العدسة بحد ذاتها دوراً مهمّاً في تحديد مدى جودة الصورة. هنالك أنواع تعطي صورة ذات دقّة عالية جداً أو دقة كاملة (أحياناً إلى درجة مبالغ فيها، خاصة في اللقطات القريبة جداً، ونسميها أحياناً «صورة قاسية أو صلبة»)، وأنواع أخرى تعطي صورة أكثر نعومة، نسمّيها «صورة ممتلئة enveloppée». كذلك يتفاوت أداء العدسات بالنسبة للألوان من علامة تجارية إلى أخرى. ويعود ذلك أساساً إلى اختلاف نوعية الزجاج المستخدم في تصنيعها وطريقة معالجة السطوح، كونها تلعب أيضاً دور المرشّحات اللونية الخفيفة جداً.

---

(١) البعض يقول إن مستوى استناد الحاضن هذا هو في الواقع مستوى المركز الضوئي أو البصري للعدسة، وهذا المركز يعرّف بأنه النقطة التي إذا مر فيها الشعاع الضوئي يجتاز العدسة دون أن يعاني أي انحراف. وعليه، يمكن تعريف السحب الميكانيكي بأنه المسافة الفاصلة بين مستوى الفيلم ومستوى المركز الضوئي أو البصري للعدسة.

مع قدوم السينما الرقمية والتلفاز عالي الدقّة، انصب اهتمام المصنّعين على توفير عدسات صُمِّمت خصّيصاً لحوامل التصوير الجديدة هذه، تبعاً لمواصفاتها النوعية الخاصة بها لدرجة الدقة اللونية التي توفرها.

العدسات وقياس الصورة: يوجد نوعان من العدسات وفقاً للفورمات المعتمَدة في التصوير: العدسات عديمة الضغط (anamorphiques)، التي نلجأ إليها عندما يجري التصوير بالسكوب مباشرة، والعدسات الكروية لباقي أشكال الفورمات الأخرى. نشير إلى أن معظم العدسات التي نستخدمها اليوم هي من ماركات أنجينيو (Angénieux)، كوك (Cook)، هوك (Hawk)، باناڤيزيون (Panavision) وزايس (Zeiss).

عدسات العرض: المطلوب من العدسات المستخدمة في أجهزة العرض أن توفر على الشاشة صورة تتمتع بأكبر قدر ممكن من الإضاءة، وتتميز هذه العدسات بأنها ذات فتحة ثابتة، لا تحتاج، بذلك إلى أداة لضبط الفتحة (ديافراغم). وينبغي أن تمتلك قدرة تمييزية[١] عالية، كي تتمكن من إبراز كل تفاصيل الصورة، وأن تكون مقاوِمة للحرارة الناجمة عن الأشعة الضوئية التي تجتازها.

البعد المحرقي (Focale):

البعد المحرقي يعبر عن المواصفة الأساسية لكل عدسة، وهذه المواصفة هي التي تحدد حجم الصورة الواضحة التي تنقلها تلك العدسة، بالطبع شرط بقاء كل القيم الأخرى متماثلة. والبعد المحرقي يساوي بعد **المحرق عن العدسة** لعدسة عنصرية وحيدة تعطي، عندما يجري ضبطها على اللانهاية، صورة

---

(١) انظر **القدرة التمييزية**.

بحجم تلك التي تعطيها العدسة المعنية[١] (انظر **العدسات**). وغالباً ما تستخدم كلمة (*Focale*) **محرق** اختصاراً للدلالة عن البعد المحرقي، حتى كمرادف لكلمة **عدسة** عندما نقصد الحديث عن بعدها المحرقي، نقول مثلاً: **لقد جرى تصوير هذه اللقطة بمحرق قصير.**

عمق الحقل (Profondeur du champs):

المعروف في علم البصريات أن الأجسام أو الشخصيات التي تعطي صورة واضحة فوق شريط الفيلم تقتصر فقط على تلك التي تبعد عن مستوى هذا الشريط مسافة تساوي ما نسميها «مسافة الوضوح»[٢]، أي المسافة التي من أجلها يتشكّل لكل نقطة من الموضوع المصوَّر، نقطة مقابلة فوق الشريط. أما الأجسام التي تقع قبل وبعد مستوى ضبط الوضوح هذا، فستكون صورة كل نقطة

---

(١) في علم الضوء الهندسي نعرّف محرق العدسة البسيطة بأنه النقطة، من محور العدسة، التي تمر فيها أي حزمة من الأشعة المتوازية والموازية لمحور العدسة بعد اجتيازها، هذا بالنسبة للعدسة المقارِبة أو المقعّرة، وتقاطع امتداد محور هذه الحزمة بعد اجتيازها للعدسة مع محور العدسة بالنسبة لعدسة مباعِدة أو محدّبة. وعندما نتحدث عن حزمة أشعة واردة متوازية فهذا يعني أن مصدرها يقع على مسافة كبيرة نسبة إلى أبعاد العدسة بحيث يمكن اعتبارها كأنها قادمة من اللانهاية. أما البعد المحرقي فهو المسافة الفاصلة بين المحرق ومركز العدسة.

(٢) يُقال في فيزياء الضوء إن العدسة المقعّرة (المقارِبة) البسيطة تشكل لكل جسم أمامها خيالاً حقيقياً واضحاً، يتشكل في مستوى خاص يقع في الجهة المقابلة للعدسة ويسمّى مستوى الخيال. وعندما يتغير بعد الجسم عن العدسة يتغير معه بعد مستوى الخيال عن هذه العدسة. وبما أن المستوى الذي يحوي شريط الفيلم في آلة التصوير ثابت بالنسبة لكل الأجسام، فلا بد أن يتطابق هذا المستوى مع مستوى الخيال للجسم المصوَّر أياً كان موقعه. هذا يعني أن العدسة لن تشكل خيالاً واضحاً إلا للأجسام التي يقع خيالها في مستوى الخيال للعدسة المعنية، أي في مستوى شريط الفيلم تماماً. والمسافة بين العدسة والجسم المصوَّر التي تؤمّن له صورة واضحة هي ما نعنيه بمسافة الوضوح.

منها عبارة عن بقعة (أو لطخة وليس نقطة) تزداد مساحتها أو تنقص تبعاً لبعد هذا الجسم عن مستوى ضبط الوضوح. لكن عندما نشاهد هذه الصور فوق الشاشة أثناء العرض، لن تتمكن العين من التمييز بين النقطة والبقعة إذا كانت أبعاد خيال هذه الأخيرة فوق الشبكية لا تزيد عن أبعاد الخلية الحسّاسة للعين البشرية. ثمة إذاً، إلى الأمام وإلى الخلف من مسافة ضبط الوضوح، منطقة متفاوتة العمق **تبدو** الأجسام ضمنها واضحة: إنها ظاهرة **عمق الحقل**. وعلى المستوى التقني يرتبط عمق الحقل هذا بمواصفات العدسة المستخدمة، وأهمها الفتحة النسبية والبعد المحرقي.

ويشكل عمق الحقل واحداً من عناصر التركيب النحوي السينماتوغرافي، فهو يوفر إمكان إبراز جزء من الصورة في مقابل جزء آخر، وممثل في مقابل آخر أو في مقابل خلفية ما. وهذه طريقة شائعة الاستخدام في السينما. وفي الصور الرقمية أو المُرقمَنة، بات بالإمكان اليوم التحكم بوضوح أو بدقة قسم فقط من الصورة، وذلك باستخدام برمجيات معالَجة الصورة. وقد تبدو النتائج قريبة من تلك الناتجة عن عمق الحقل. وبمقدور تلك البرمجيات أن «تشوّش» جزءاً من الصورة نتقصّد طمس معالمه، وهي طريقة كثيرة الاستخدام في التلفاز.

عين السمكة (Fich Eye):

تعبير إنجليزي يستخدم لتسمية العدسات ذات البعد المحرقي القصير جداً، وينفرج حقلها ليقارب 180 درجة.

العدسة هيبرغونار (Hypergonar):

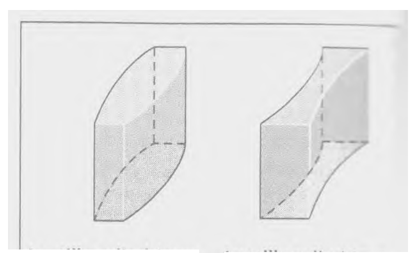
اسم العلامة التجارية للأداة (العدسة) التي تحقق عملية ضغط الصورة (أنامورفوز Anamorphose) وهي من اختراع الفرنسي هنري كريتيان[1]. وكان

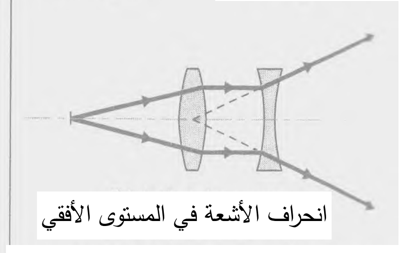
---

(١) H.Chrétien ، وقد سُجلت براءة هذا الاختراع عام 1926، وكان مخصصاً في البداية للسينما الملونة والسينما المجسمة. انظر السينماسكوب.

المخرج كلود أوتان لارا (C.A.Lara) أول من استخدم هذ العنصر البصري في نهاية العشرينيات قبل أن يؤخَذ إلى الولايات المتحدة حيث جرى استثماره في نظام السينماسكوب، وبدأ ذلك تحديداً في الفيلم الطويل **الرداء** (1953, *The Robe*، هنري كوستر). والهيبرغونار هو جهاز بصري يستخدم عدسة أسطوانية، إذا وُضع أمام عدسة آلة التصوير أو عدسة جهاز العرض السينمائي يسبب في تغيير مساحة الصورة (ضغط من الجانبين عند التصوير والعكس عند العرض بحيث تعود الصورة إلى أبعادها الطبيعية).

وتُستَخدم هذه الطريقة أساساً في أفلام الـ 35 مم، والصور التي تعرضها هذه الأفلام باتت اليوم من فورمات 2,39x1 (نسبة عرض الصورة إلى ارتفاعها). وقد كانت هذه النسبة 2,55x1 في النسخ المصنوعة بنظام **السينماسكوب المجهَّز بأربعة مسارات مغناطيسية**، ثم أُعيدت إلى 2,35x1 في النسخ التي تستخدم عملية الضغط وتحمل مساراً ضوئياً واحداً (انظر **الفورمات**).





الصورة المعروضة على الشاشة (فورمات **2,39x1**)

Hypergonar (compression de l'image).

الهيبرغونار (ضغط الصورة)

الغالق متغير الفتحة (الديافراغم Diaphragme):

ويسمى أيضاً حدقة العدسة، وهو عنصر ميكانيكي، يقترن بعدسة آلة التصوير، ويوفر إمكان التحكم بكمية الضوء التي تمرّرها هذه العدسة بهدف التأثير على سطح حساس للضوء بالشكل الكافي.

تتألف الحدقة من مجموعة صفيحات معدنية متمفصلة، تسمح بتغيير وضبط قطر الفتحة التي سيمر الضوء من خلالها. والنسبة بين قطر فتحة الحدقة والبعد المحرقي للعدسة تحدّد مقدار **فتحة العدسة**. وفي العدسة، يتم **ضبط فتحة الغالق** بواسطة حلقة خاصة تسمى **حلقة الفتحات**، تحمل **تدريجات** تتبع **سلّماً معيارياً**: 1- 1,4- 2 - 2,8 - 4 - .... 16 - 22 - 32 (تصاعدي وفق ما يشبه المتوالية الهندسية). ومن المتداول القول إن العدسة مفتوحة مثلاً بمقدار f/4 (وتُقرأ f على 4). ويسمَّى الرقم الأصغر في سلم الفتحات «الفتحة الكاملة». ونطلق على عملية ضبط الفتحة عادة اسم **ديافراغم** أو **دياف** أو **الفتحة**.

المكمّل الضوئي (Complément):

هو مرشّح ضوئي إضافي يوضَع أمام العدسة الرئيسة لتغيير مواصفاتها البصرية (تكبير أو تشويه الصورة أو تغيير مسافة وضوحها). وتصنَّف تجهيزات ضغط الصورة (anamorphoseurs)[١] والعدسات الإضافية[٢] (Bonnettes) بين المكمّلات الضوئية.

المرشّحات الضوئية:

صفائح رقيقة من الزجاج أو الجيلاتين تؤثر على عملية انتقال الأشعة الضوئية التي تجتازها: **المرشّحات الرمادية، المرشّحات الملوّنة، مرشّحات الإضاءة**

---

(١) انظر **السينماسكوب**.

(٢) هامش سابق.

المتدرجة أو تدرج الإضاءة (dégradés)**، المرشّحات المستقطِبة للضوء، مرشّحات التحويل** (conversion)**، مرشّحات الرؤية**، إلخ.

وبالمعنى الأوسع، هي تجهيزات بصرية توضع أمام العدسة بهدف تعديل الصورة من خلال حرْف مسار الأشعة الضوئية: **مرشّحات المؤثرات، مرشّحات خفض التباين، مرشّحات الضباب**، إلخ.

المرشّحات التلوينية (المثالية) لا تغير مسار الأشعة الضوئية، لكنها تؤثر على عملية الانتقال تبعاً للون الأشعة التي تجتازها (أي بتعبير آخر، تبعاً لطول موجة الضوء). وعليه، توفر المرشحات، التي توضع أمام أو خلف عدسة التصوير، إمكان تعديل سوية الدقة الفوتوغرافية للصورة التي تشكلها هذه العدسة.

مرشّحات الأبيض والأسود: تفرّق الصورة بالأبيض والأسود بين موضوعاتها فقط من خلال مستوى الرمادي المطبوع على شريط الفيلم. وعندما يتم امتصاص أحد الألوان (بقيم متفاوتة)، فإن ذلك سيؤدي إلى ظهور لون رمادي متفاوت العتمة، أي أن المرشّحات **الملوّنة** توفر إمكان تغيير المظهر **الأبيض والأسود** لمشهد معيّن.

ونصنّف تحت اسم مرشحات التباين المرشّحات المخصصة لزيادة حدّة التباين بين تدرجات الرمادي التي تمثّل لونين مختلفين. فالمرشّحات **الصفراء** تعمل على تعتيم زرقة السماء، ولطالما استُخدمَت المرشّحات **الحمراء** لتوليد تأثير **الليل الأمريكي**[1] (*nuit américaine*).

المرشّحات الملوّنة:

يجري استخدام المرشحات الملوّنة عندما نرغب في الحصول على تأثير مقصود.

---

(١) الإيحاء بالأجواء الليلية مع أن التصوير يجري في وضح النهار، من خلال اللعب على فتحة العدسة ووضع مرشّحات معينة أمام العدسة. انظر الليل الأمريكي.

غير أن الأفلام الملوّنة قادت إلى ظهور مجموعة أخرى من المرشّحات متدرّجة الألوان. المعروف أن نسب الألوان التي تحويها الأشعة الضوئية تتفاوت بشدة من منبع ضوئي إلى آخر: نور الشمس على سبيل المثال، وهو ما نسمّيه **ضوء النهار**، يحوي تقريباً القدر نفسه من الأحمر والأخضر والأزرق، في حين تُصدر المصابيح المتوهّجة (**الضوء المصطنع** أو **الصنعي**) الإشعاعات الحمراء على وجه الخصوص. ونعلم أن الطبقة الحسّاسة المتوضّعة على الشريط الخام توفّر مردودية لونية دقيقة وأمينة عند درجة حرارة لونية محددة بدقة (نقول إن الحرارة متوازنة من أجل 3200 أو 5500 كيلفن) (انظر **درجة حرارة اللون**). وعندما تكون حرارة لون المنبع الضوئي، الذي يضيء المشهد، مختلفة عن تلك المميّزة للطبقة الحساسة يصبح من الضروري تصحيح هذا الاختلاف عبر المرشّحات الملوّنة، وذلك بوضع مرشّح، يسمّى مرشّح التحويل، أمام أو خلف العدسة، يمتصّ قسماً من إشعاعات المنبع الضوئي. والمرشّح الأكثر استخداماً لهذا الغرض هو الذي يحمل الرقم 85 ضمن قائمة المرشّحات المسمّاة *Wratten*، التي طرحتها شركة كوداك، ويوفر هذا المرشّح قدرة تحويل ضوء النهار إلى ضوء مصطنع. لكن هنالك مرشّحات أخرى من هذا النوع تسمح إما بتحويل أي درجة حرارة لونية إلى 3200 درجة كيلفن، أو بتعديل مردودية الألوان لجعلها تتخذ، عند التصوير، درجة أكثر دفئاً أو أكثر برودة.

نشير إلى أن المرشّحات آنفة الذكر لا تمت بأي صلة للمرشّحات الملوّنة (الأحمر والأخضر والأزرق) المستخدمة في الأفلام الملوّنة لتركيب اللون بطريقة الجمع التكاملي (انظر **الألوان**).

مرشّحات أخرى: هنالك **مرشّحات الرمادي الحيادية**، وهي مرشّحات تمتص الإشعاعات كلها بالقدر نفسه تماماً، وتُستخدَم في بعض الحالات لضبط مستوى الإضاءة التي تصل إلى شريط الفيلم: عندما يفرض **عمق الحقل** المطلوب استخدام فتحة عدسة بعينها.

ومرشّحات **الإضاءة المتدرجة،** وتتألف من طبقتين، إحداهما شفافة والأخرى ماصّة (رمادية أو ملوّنة) تفصلهما طبقة انتقال متدرّج. وتستخدم هذه المرشحات بشكل أساسي لتعتيم السماء من دون تغيير مظهر بقية المنظر.

المرشّحات **المستقطِبة** توفر قدرة التخلّص من الانعكاسات واللّمعان (مع وجود تجمّع مائي أو واجهة زجاجية أو هيكل سيارة)، وذلك بوضعها أمام عدسة الكاميرا وتوجيهها بالشكل المناسب. وهي تسمح كذلك بتعديل درجة تشبّع الألوان (Saturation).

المرشّحات **المضادّة للأشعة فوق البنفسجية،** المعروفة بمرشّحات الـUV، وتكون شفافة بالنسبة للأشعة المرئية في حين تمنع مرور الأشعة فوق البنفسجية، التي لا تراها العين البشرية، لكن يتحسّسها الشريط الفيلمي.

المرشّحات **التلوانية**(١) هي عبارة عن رقائق من الزجاج تتوضّع فوقها طبقات رقيقة جداً من المعدن. وتعمل وفق المبدأ نفسه الذي تعمل وفقه الطبقات المضادّة للانعكاسات الموجودة في العدسات. وهي مرشّحات قابلة للكسر بسهولة وباهظة الثمن، ويقتصر استخدامها على تحويل الضوء الصنعي (3200K) إلى ضوء النهار (5500K)، وذلك بوضعها أمام منابع الإضاءة (البروجكتورات).

مرشّحات المؤثرات: بحكم العادة، وفي تجاوز للمعنى اللغوي، نطلق اسم **مرشّحات المؤثرات** على تلك التي نضعها أمام العدسة وتؤدي إلى تعديل الصورة، من خلال تغيير مسار الأشعة الضوئية، بغرض نثر الضوء أو تخفيف نسبة التباين في الصورة الملتقَطة (مرشّحات **خفض التباين، مرشّحات الضباب).** توجد

---

(١) التلوانية (dichroÏques) هي الخاصية التي تتمتع بها بعض المواد حين تتلوّن بألوان مختلفة تبعاً لزاوية النظر، هذا يعني أن تلك المواد تقسّم حزمة الضوء المرئي إلى مجموعة من الحزم كل لها طول موجة خاص بها، أو تمتصّ الأشعة الضوئية متفاوتة الاستقطاب بمقادير متفاوتة. ويعتبر هذا المرشح أحد مرشّحات التصحيح (correction) المستخدمة في الإضاءة.

أيضاً أنواع شتّى من التجهيزات الضوئية، منها العدسات الموشورية التي تخلق صوراً متعددة لموضوع ما، أو تلك التي توحي بأن المنابع الضوئية النقطية هي نجوم، إلخ.

مرشّحات الرؤية: هذه المرشّحات، التي يسميها مديرو التصوير بلورات التباينات، هي مرشّحات رمادية أو ملوّنة، شديدة التعتيم، تساعد مدير التصوير على تقدير التوازن، بصرياً، بين المناطق المنارَة ومناطق الظل في المشهد.

استخدام المرشّحات: عندما تكون المرشّحات ضمن آلة التصوير، توضع عموماً أمام العدسة. لكن بعض أنواع آلات التصوير توفر قدرة وضعها خلف العدسة. في كل الحالات، ينبغي ألا تقلل المرشّحات من جودة الصورة التي تنقلها العدسة، وهذا يتطلب بالطبع تصنيعها بدقة فائقة. المرشّحات كثيرة الاستخدام تصنّع من الزجاج، إما الزجاج الملوّن تلويناً خفيفاً، أو، وهي الحالة الغالبة، من رقاقتين زجاجيتين توضع بينهما قطعة من الجيلاتين الملوّن. ولا نلجأ إلى الجيلاتين وحده إلا في المرشّحات قليلة الاستعمال.

أمّا أمام مصادر الإضاءة (البروجكتورات) فنضع عموماً مرشّحات من الجيلاتين المقاوم للحرارة. كذلك يتوفر الجيلاتين (الرمادي الحيادي أو مرشّحات التحويل) على شكل لفائف ذات مساحات واسعة. وتفيد في تغطية زجاج النوافذ أثناء التصوير الداخلي في موقع حقيقي، يملك إطلالة على المنظر الخارجي.

المرشّحات الإلكترونية:

دارات إلكترونية تغيّر قيمة مطال الإشارة تبعاً لترددها.

آلة التصوير (الكاميرا):

آلة التصوير، أو الكاميرا، هي سليلة ما كان يُسمّى قديماً **الصندوق الأسود**، بالإيطالية **كاميرا أوسكورا** (*camera oscura*). واليوم، تدلل كلمة **كاميرا** (Caméra) بالفرنسية على الجهاز الذي يسجّل الحركة؛ فيما ينسحب معنى كلمة Camera الإنجليزية على جهاز التصوير الفوتوغرافي أيضاً.

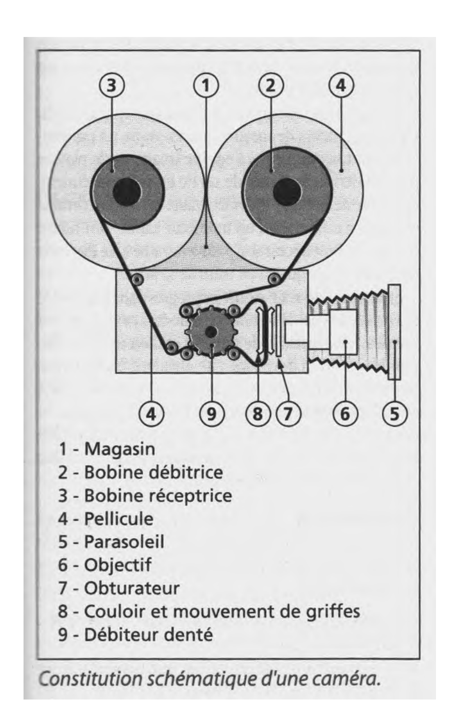
العناصر الأساسية في الكاميرا هي: آلية سحب الفيلم بشكل متواتر، ممر التعريض، الغالق (أو الحاجب)، المنظار أو العينية، العدسة، حامل الكاميرا، المخزن.

تُعَدُّ آلية سحب الفيلم بشكل متواتر القسم الأكثر حساسية في آلة التصوير، وتختلف من آلة إلى أخرى. ولا تؤثّر حركتها إلا على الجزء القصير من الفيلم الذي يكون في لحظة معينة ضمن الشريحة الحاملة لممر التعريض. وممر التعريض هذا يتطلب عناية فائقة أثناء التصنيع وكذا، عند صيانته، وهو القطعة التي تعمل كدليل لسير الفيلم، ولتأمين تموضعه الدقيق أمام العدسة[١]. وتتضمن الشريحة نافذة، تسمى نافذة التعريض، ذات فورمات معيارية، وينطبق محورها بدقة متناهية على المحور الضوئي.

عندما يكون الفيلم متوقفاً، يُفتَح الغالق أمام النافذة، ما يسمح للأشعة الضوئية القادمة من العدسة بالسقوط على الفيلم الخام. بعد هذا الطور المسمى

---

(١) الغرض من هذه الشريحة هو الحفاظ على استقامة شريط الفيلم أثناء تعريض كل صورة للضوء خلف العدسة، وعدم تعرضه لأي انحناء أو التواء، وهي في الحقيقة عبارة عن شريحتين، شريحة إطار التعريض والشريحة الخلفية التي تضغط على الفيلم من الخلف وتؤمن انسيابه برفق أثناء سحبه.



Constitution schématique d'une caméra.

١- المخزن	٢- بكرة الإمداد	٣- بكرة التخزين
٤- شريط الفيلم	٥- الواقي الشمسي	٦- العدسة
٧- الغالق	٨- الممر وحركة المخالب	٩- مسننات التذخير والسحب

شكل مبسط لمكونات الكاميرا

طور التعريض، يتموضع الغالق ما بين العدسة وشريط الفيلم فيحجب الأشعة الضوئية عن الفيلم. هذا الأخير، وقد بات الآن محمياً من الضوء، يتقدم بمقدار الطول المطلوب، بحيث يسمح بتعريض الصورة التالية للضوء قبل أن تتوضّع إلى جوار سابقتها (وهو **طور الحجب** أو الإغلاق)، ثم يتوقف من جديد، وهكذا[١]...

---

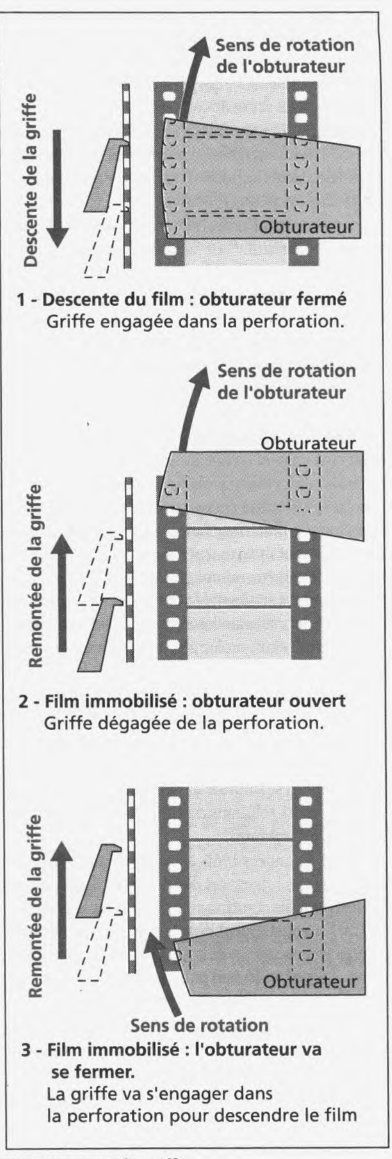
(١) يتم توقيت العملية بشكل بالغ الدقة بحيث تحدث وفق التسلسل التالي: سحب الفيلم - توقيفه مع فتح الغالق– التصوير – إغلاق الغالق وسحب الفيلم من جديد. وتتكرر هذه العملية 24 مرة في كل ثانية.

آلية سحب الفيلم بصورة متواترة: نحصل على هذه الحركة المتواترة بوساطة آلية تُدعى آلية **المخلب** (*griffe*)، وقد شكّلت إحدى الإضافات الجوهرية التي أدخلها الأخوان لوميير عند اختراع السينما. هذه الآلية تتألف أساساً من ناقل ومحوّل للحركة (كامة)، يسمّى ناقل أو كامة تريزيل (*Trezel*)، يحوّل الحركة الدائرية المنتظمة إلى حركة متقطعة بانتظام، هذه الحركة المتقطعة المتواترة بانتظام تُنقَل إلى **حامل المخلب** الذي يحمل في نهايته عدداً من **المخالب** (المسنّنات) الفولاذية، تُصنَّع وتُعالَج بدقة متناهية كي تستطيع الولوج في ثقوب الفيلم من دون أن تتلفها(١).

يبيّن الشكل آلية الحركة في أثناء شوط واحد من أشواطها، يبدأ من لحظة ولوج المخلب في الثقب. تسحب الكامة أولاً المخلب نحو الأسفل، ما يؤدي إلى سحب الفيلم. بعدها، يتراجع المخلب ويخرج من الثقب، فيما يظل الفيلم ثابتاً بفضل **الشريحة الضاغطة** الخلفية التي تضغط عليه برفق وتثبته بحيث يكون منبسطاً تماماً أمام النافذة. بعدها، يصعد المخلب ليعود إلى وضعه الأصلي قبل أن يلج من جديد في ثقب آخر، وهكذا... ولأغراض التصوير الخاص أو الخدع السينمائية، يحتاج الأمر إلى تثبيت الكادر بدرجة ثبات عالية، عندها نستخدم ما يسمّى **مخالب الدليل** (*contre-griffe*)، التي تتحرك بطريقة مماثلة تقريباً لحركة المخلب الأساسي، لكنها تقتصر على حركة ذهاب وإياب فقط. يشبك مخلب الدليل في الثقب في اللحظة التي يتوقف فيها الفيلم ويحافظ على ثباته بصورة دقيقة أمام النافذة، ثم ينسحب ما إن يبدأ المخلب الرئيس حركته النازلة، وهكذا...

---

(١) ترجمتُ جزءاً من هذه الفقرة ببعض التصرف بغرض الإيضاح وتبسيط الشرح، وكررت ذلك في الفقرات الخاصة بالتقنيات، وخاصة الرقمية منها، كلما استدعت الضرورة ذلك.



١ - نزول الفيلم: الغالق مغلق
المخلب داخل الثقب

٢ - الفيلم متوقِّف: الغالق مفتوح
المخلب يفلت من الثقب

٣ - الفيلم متوقف: الغالق على وشك الإغلاق
المخلب على وشك الولوج ضمن الثقب
كي يسحب الفيلم نحو الأسفل

حركة المخلب

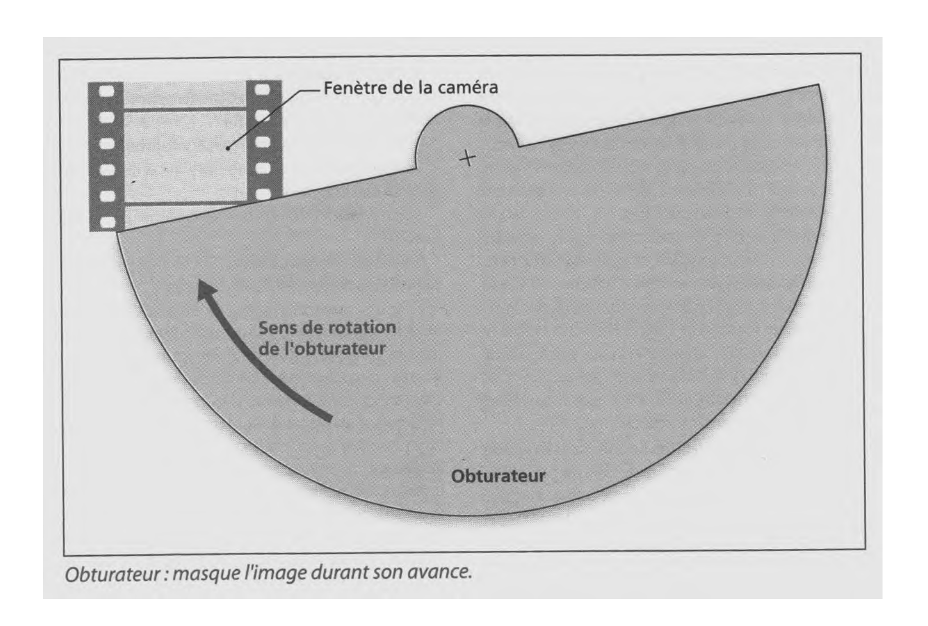
الفيلم الخام يأتي من بكرة **الإمداد أو التذخير**؛ وبعد أن يجري تصويره يصل إلى بكرة **التخزين**. ويُسحَب الفيلم قبل وبعد شريحة ممر التعريض بوساطة **دواليب مسننة** (*débiteurs*) تدور بسرعة ثابتة. وهكذا، تكون قوة الشد التي يتعرّض لها الفيلم ثابتة، مستمرة وليست متقطعة، وتتوزّع على بضعة ثقوب بدلاً من أن تكون متركّزة على ثقب وحيد، وسيكون على المخلب أن يسحب الفيلم بمقدار المسافة القصيرة التي تفصل بين الدولابين المسننين فقط. وبما أن آلات التصوير الحديثة تحوي دولاباً مسنناً وحيداً، نراعي وجود أنشوطتين[١] بين الدولاب المسنن الرئيس وشريحة التعريض، وأيضاً على جانبي هذه الشريحة: في كل شوط، تستطيل الأنشوطة العلوية قليلاً عندما يتوقف الفيلم للتعريض، قبل أن تعود وتتقلص عندما يجذب المخلب الفيلم، والعكس بالعكس بالنسبة للأنشوطة السفلى.

هنالك نظام احتكاك يحبس بكرة التغذية باستمرار، لتفادي الانجرار الفجائي للفيلم. في حين تُقاد بكرة التخزين بمحرك مناسب، وبسرعة متغيرة تبعاً لتغيّر قطر حلزون الفيلم المُخزّن فيها. وفي حال تعرّض الفيلم لأي طارئ يعوق حركته الانسيابية الطبيعية تُوقَف الحركة عبر حساسات خاصة تقطع دارة التغذية.

تجهَّز آلات التصوير الحِرَفية بغالق على شكل **قرص**، يتألف غالباً من نصفي قرص متمحورين فوق بعضهما، يدور أحدهما بالنسبة للآخر حول هذا المحور بحيث يصنعان فتحة زاوّية قابلة للتعديل، وتنفّذ المجموعة دورة كاملة لكل صورة. ويتناسب زمن التعريض طرداً مع مساحة الفتحة الزاوّية، فمع

(١) المقصود بالأنشوطة الجزء المتراخي من الفيلم الذي يطول أو يتقلص ليسمح بامتصاص التفاوت في طول الشريط والناجم عن الفروقات بين الحركة المتواترة (آلية السحب المتواتر) والحركة المستمرة (الدواليب المسنّنة التي تدور بسرعة ثابتة)، بحيث نضمن انسيابية الشريط وعدم تعرضه للشد الزائد وتآكل الثقوب أوالانقطاع.

السرعة العادية، أي 24 صورة/ ثانية، على سبيل المثال، يكون هذا الزمن مساوياً لـ 1/48 جزءاً من الثانية من أجل فتحةٍ زاوية تساوي 180 درجة، وهي عموماً الفتحة القصوى، لكنها قد تصل حتى 230 درجة في بعض الكاميرات، ما يزيد زمن التعريض زيادة ملموسة. ويتم ضبط الفتحة عادة عندما تكون الكاميرا متوقفة، باستثناء آلات خاصة تسمح بضبط هذه الفتحة أثناء التصوير، ما يوفر إمكان إنجاز بعض المؤثرات الخاصة، مثل التلاشي التدريجي أو الظهور التدريجي نحو الأسود أو الأبيض، وحتى التمازج(١).



Obturateur : masque l'image durant son avance.

الغالق: يحجب الصورة في أثناء تقدّمها

---

(١) التلاشي هو إعتام الصورة تدريجياً في نهاية اللقطة أو المشهد حتى السواد، والظهور هو ظهور الصورة تدريجياً حتى تتضح بشكل جيد، وهو المقصود بالظهور نحو الأبيض. أما التمازج (fondu enchainé) فهو التلاشي التدريجي للصورة في نهاية المشهد الأول بالتزامن مع الظهور التدريجي للصورة في بداية المشهد الثاني. انظر **المؤثرات الخاصة**، **النحو السينمائي** في قسم المرجعيات.

كانت آلات التصوير في البداية تُدار باليد، حيث يجهد المصوّر في تدوير المُدوِّر (المانويل) بحركة منتظمة قدر الإمكان. ويُقال إن هؤلاء المصوّرين كانوا يدمدمون واحداً من المارشات العسكرية ثابتة الإيقاع للتمكّن من ضبط سرعة التدوير، أكثرها شهرة كان مارش *Sambre et Meuse*[١].

لكن، مع قدوم الناطق، الذي يتطلب سرعة دوران عالية الدقّة، كان لا بد من استخدام المحرّك الكهربائي. واليوم تُجهَّز كل أنواع الكاميرات بمحركات من أنواع مختلفة، يتم تغذيتها إما بتيار المدينة المتناوب أو عن طريق مدّخرة خاصة. توصَل الكاميرا إلى المدّخرة بكابل خارجي، لكن بعض الكاميرات المحمولة تعمل على مدخرات داخلية قابلة للاستبدال. وللتصوير بطريقة الصوت المتزامن، تُستخدَم محركات مجهزة بالكوارتز ما ينظّم سرعة دورانها إلى درجة فائقة، ما يجنّب استخدام الوصلة القديمة بين الكاميرا ومسجّل الصوت عبر كابل خارجي لتحقيق التزامن الدقيق بينهما (انظر **التقاط وتسجيل الصوت**).

ولأغراض الريبورتاج، استُخدمت لفترة طويلة آلية تُقاد بنابض[٢] يجري ضغطه (تعبئته) يدوياً قبل البدء. لكن زمن التشغيل كان محدوداً جداً (عموماً، نحو ثلاثين ثانية) والسرعة ثابتة بصورة تقريبية (وهذا ما كان يمنع استخدام الصوت المتزامن). لكن هذه الطريقة كانت بالمقابل بسيطة وخفيفة وقليلة التكلفة ولا تحتاج لأي وصلة خارجية.

البكرات، التذخير، المخازن: المقصود بعملية **تذخير** (أو **تلقيم**) الكاميرا، أو إعادة تذخير الكاميرا، هو تزويدها بالفيلم الخام ومدّه من بكرة التزويد وصولاً إلى بكرة التخزين مروراً بالدولاب المسنن الرئيس وممر التعريض، فيما تُسمّى العملية المعاكسة **التفريغ**، أي نزع الفيلم بعد انتهاء التصوير.

---

(١) مارش اقترن بفيلق سامبر وموز، وهو اسم مقاطعة فرنسية قديمة تأسست عام 1795 إثر انضمام المنطقة التي تقع عليها بلجيكا اليوم إلى فرنسا، وحُلّت عام 1814 بعد انفصالهما.

(٢) آلية شبيهة بآلية عمل الساعات اليدوية التقليدية.

مع السرعة الطبيعية، أي 24 صورة/ ثانية، تبلغ السعة الاعتيادية من الفيلم الخام 120 متراً لآلات التصوير قياس 16 مم، و300 متر لقياس 35 مم، وهذا يؤمن في الحالتين مدة تصوير تُقدّر بنحو عشر دقائق (مع آلات التصوير 35 مم، هنالك إمكانية لاستخدام بكرات بسعة 120 متراً للحصول على زمن يبلغ نحو أربع دقائق). ويكون الفيلم ملفوفاً على شكل مسطح دائري يثبّت في المخزن قبل التصوير.

أما **المخازن سريعة التذخير** فتحتوي ليس فقط على بكرتي التزويد والتخزين، وتكونان إما متجاورتين أو متمحورتين حول محور واحد، بل أيضاً الدواليب المسنّنة، بحيث لا يتبقّى في الكاميرا سوى شريحة ممر العرض وآلية الحركة المتواترة، بالإضافة إلى المحرك بحد ذاته. ويُجهَّز هذا النوع بآلية خاصة لسحب الفيلم وتلقيمه وتشبيكه بصورة آلية، ما يزيد من سرعة التذخير وجاهزية التصوير. وفي الأصل، صُمّمت آلات التصوير ذات التذخير السريع، من نوع كاميفليكس (Caméflex) وإيكلير 16 (Éclair16) على سبيل المثال، لأغراض الريبورتاج أو الأخبار. وقد حلّت محلها وبجدارة آلات التصوير من طراز آتون 16 و35 (Aaton16&35).

أما **المخازن**، وقد سبقت بزمن طويل العلب (الكاسيتات) الحاملة للأفلام، فهي لا تحوي أي آلية ميكانيكية أو كهربائية، وعليه فإن عملية التذخير أو تلقيم الفيلم داخل الكاميرا تتم يدوياً. وتكون المخازن من النوع وحيد الكتلة وتحوي البكرتين معاً، ويتدلى طرف قصير من الفيلم خارج المخزن يسمح بتلقيمه للكاميرا.

يجري تحميل علب الفيلم والمخازن في الظلام التام، كي لا يتأثر الشريط الخام بالضوء. وفي حال عدم توفر الحجرة السوداء نستخدم ما يسمى **كيس التذخير** (*charging bag*)، وهو عبارة عن كيس كبير حاجب للضوء ومجهّز بكمّين ندخل فيهما اليدين.

المنظار أو **العينية**: يوفّر **المنظار** للمصوّر إمكان رؤية الحقل (أو الكادر) الذي سيجري تصويره. وكانت الكاميرات البدائية مجهّزة بما سُمّي المنظار **ذا الإطار**، ويتألف من إطار معدني مثبَّت في مقدمة الكاميرا و«عوينية» (عبارة عن ثقب بسيط في شريحة صغيرة) مثبتة في مؤخرتها. جاء بعدها المنظار من **طراز نيوتن** (Newton)، وهو طراز متقدم عن السابق، ويتألف من عدسة مبعِّدة مستطيلة

الشكل تتوضع في الأمام، وعدسة مقرِّبة في الخلف تُستخدَم كعوينية. وجاء المنظار الضوئي، أي الذي يستند إلى علم الضوء، ليدخل كثيراً من التحسينات على المنظار السابق، فقد بات يحمل نظاماً ضوئياً، قابلاً للتبديل تبعاً لعدسة التصوير المستخدمة، يوفّر صورة ذات قياس ثابت، أياً كان الحقل الذي تراه الكاميرا. لكن كل تلك المناظير الخارجية كان لها عيب أساسي يتمثّل في الانزياح (المسمى **بارالاكس** parallaxe) الذي تخلقه بين الصورة المرئية في المنظار والصورة التي تلتقطها الكاميرا فعلياً.

لمعالجة هذا العيب، طُرحت في العشرينيات فكرة مشاهدة الصورة مباشرة عبر العدسة باستخدام قطعة من الزجاج المخشَّن، توضَع في مكان توضّع الفيلم ضمن ممر التعريض. وكانت هذه الطريقة توفّر قدرة التحكم بالكادراج والوضوح **قبل** و**بعد** الشروع في التصوير لكن ليس في أثناء التصوير، باستثناء بعض الكاميرات التي كان المنظار فيها يخترق الكاميرا واصلاً إلى ممر التعريض، بحيث كان المصوّر يشاهد الصورة عبر شريط الفيلم الشفّاف عينه، الذي كان يؤدّي هنا دور قطعة الزجاج المخشَّن. لكن تلك الطريقة لم تكن ملائمة لأن الصورة المشاهَدة كانت شبه معتمة.

أما النظام المعتمَد اليوم في كل آلات التصوير فهو ما يسمّى نظام الانعكاس **المتواتر** (reflex intermittente) أو الريفلكس، الذي صممته شركة آريفلكس (Arriflex) عام 1937. وهو عبارة عن مرآة مائلة بزاوية ٤٥ درجة تعكس الحزمة الضوئية فقط أثناء فترة حجب الفيلم، ما يسبب **خفقاناً (وميضاً)** خفيفاً في الصورة المرئية عبر المنظار. وتُثبَّت المرآة المائلة فوق سطح شفرة الغالق. وفي معظم آلات التصوير، تُضاف إلى المنظار الضوئي آلة تصوير ڤيديو صغيرة، تسمح برؤية المَشاهد المصوّرة **عن بعد** على شاشة جهاز المراقبة (المونيتور).

العدسات: كل آلات التصوير الاحترافية تُصمّم بحيث يمكن تبديل عدساتها بسهولة. ويكون **الحامل**، أي الجزء المسؤول عن تثبيت العدسة في مكانها المطلوب، مجهزاً بفرضتين يشبك فيهما ظفران مثبتان على العدسة، وهي الطريقة المستخدمة لتركيب **حرْبة** البندقية.

للحصول على الوضوح التام للصورة يجري تدوير حلقة ضبط العدسة. وتكون المهمة الأساسية لمساعد المصوّر هي تتبّع المسافة الفاصلة بين آلة التصوير والموضوع المصوَّر. ولتسهيل عمله، تُجهَّز الكاميرا بنظام، يسمى نظام الـ follow-focus (أو متابعة الوضوح)، يسمح بتدوير حلقة الضبط آلياً أو كهربائياً، بالقدر اللازم للحفاظ على وضوح الصورة أثناء حركة الكاميرا. وينسحب الأمر أيضاً على عمليات ضبط الزوم، عندما نرغب في تشغيله أو تغيير سرعته، وكذلك تغيير فتحة العدسة.

آلات التصوير الصامتة والصوتية: في زمن السينما الصامتة لم يكن أحد يكترث للضجة التي تصدرها الكاميرا، بحيث جاءت السينما الناطقة ولم يكن هنالك آلات تصوير خافتة. في البداية تم اللجوء إلى حبس الكاميرا والمصوّر ضمن صندوق عازل للصوت، وهذا كان يمنع أية حركة لآلة التصوير. ثم انتقلنا إلى استخدام الـ blimp، وهو صندوق عازل للصوت يتمتع ببعض المرونة بحيث يتناسب وشكل الكاميرا، ويمتد خارجه كل ما هو ضروري للتحكم بالتعييرات الرئيسة (ضبط وضوح الصورة، ضبط فتحة العدسة)، إضافة إلى المنظار.

في الوقت نفسه تقريباً، اعتُمِدَت طريقة أخرى تقوم على تصميم الكاميرا بحيث تتضمّن صندوقها (الـ blimp). ووفقاً لهذا التصميم، كانت الكاميرا تتكوّن من قمرتين، وظلت التجهيزات المسؤولة عن إصدار الضجيج (خصوصاً آلية سحب الفيلم بصورة متواترة) ضمن القمرة المركزية. وفي الحالتين، كانت آلات التصوير ثقيلة والتعامل معها عسيراً.

لكن، في الستينيات ظهرت الحاجة إلى كاميرا محمولة، وفي الوقت نفسه صامتة، للتمكن من تسجيل الصوت المباشر أثناء تصوير الريبورتاجات التلفزيونية على وجه الخصوص. وقد أعاد المصنّعون تصميم الأجزاء المسؤولة عن إصدار الضجيج، وتوصّلوا إلى آلات التصوير **الصامتة ذاتياً**(١)، بداية مع الآلات 16 مم ومن ثم مع الـ 35 مم، وبات الجميع ينتجها اليوم.

---

(١) Autosilencieuses والمقصود من دون استخدام أي معدات خارجية لعزل الضجيج.

المُلحَقات: إلى جانب العناصر سالفة الذكر (الآلية، المنظار، إلخ)، تتضمن آلات التصوير ملحقات متنوعة تتفاوت من آلة إلى أخرى، على سبيل المثال:

- **التحكم بالتشغيل والتوقيف**، إما من ضمن الآلة أو عن بعد.
- **عدّاد** يؤشر إلى طول الفيلم الذي تم تصويره أو المتبقي، وغالباً ما يكون بالأمتار، الواقي الشمسي وحامل المرشّحات.
- **العلامة**، وترمز لها دائرة يقطعها مستقيم، وهي تعيّن على الفيلم مكان اللقطة التي منها سيقيس مساعد المصوّر مسافات ضبط الوضوح.
- **عدّاد سرعة الدوران** (Tachymétre)، الذي يحدد إيقاع التصوير.
- **ترحيل مسافات** ضبط الوضوح وتدريجات فتحة العدسة.
- **وسائل التحكم عن بعد متعددة الأغراض، إما يدوية أو لاسلكية.**

لمحة تاريخية حول آلات التصوير: تركت بعض آلات التصوير بصمتها على تاريخ السينما. الكاميرات ذات الصندوق الخشبي استلهمت النماذج التي سمحت باختراع السينما، وقد استمرت في العمل إلى ما بعد الحرب العالمية الأولى؛ وكان أشهرها الكاميرا الفرنسية **باتيه**، المشتقّة من جهاز سينماتوغراف لوميير. وجاء ظهور أولى الكاميرات الحديثة قبيل الحرب مع آلة التصوير الأمريكية من نوع «**بيل أند هويل**» (Bell&Howell) (حلّت محلها فيما بعد كاميرا ميتشل Mitchell)، وعلى الأخص في بداية العشرينيات، مع آلة **البرافو** (Pravo)، صمّمها الفرنسي أ.دوبري (A.Debrie)، ومع الميتشل (الستاندار ومن ثم الـ NC)، من تصميم الأمريكي ج. ميتشل. وقد انتشرت هاتان الأخيرتان، مع سلالتيهما، في كل أرجاء العالم، وغالباً ما كان يجري سرقة تصميمهما. وإلى تلك الفترة تعود أيضاً آلة **كاميه سيس** (Camé Six)، من شركة إيكلير الفرنسية، التي كان يُرجَع إليها كثيراً لبعض الاستخدامات الخاصة.

مع قدوم عصر السينما الناطقة، كانت أشهر آلات التصوير المعروفة، الصامتة التي استُخدمت للتصوير في الاستديو، هي **الدوبري سوبر برافو** (1933) و**الميتشل بي إن سي** (1934). وبعد الحرب، ظهرت **الكاميه** 300 **ريفلكس**، وهي من

عائلة الكاميرات التي صممها الفرنسي أندريه كوتان، وقد سبقت بفترة طويلة ظهور آلات الريفلكس ميتشل بي إن سي آر، و**الباناڤيزيون** بي ڤي إس آر (Panavision PVSR).

ويجدر بنا ألا ننسى الكاميرا الرائعة ثلاثية العلب (tripack) من نوع تكنيكولور (Technicolor)، رغم أنها باتت منذ عقود في ذمة التاريخ (أنظر **اللون في السينما**).

وفي ميدان التقارير المصوّرة (الريبورتاج)، أي الكاميرات المحمولة، نذكر كذلك آلة **الإيمو** (Eyemo) الخفيفة جداً، من شركة بيل أند هويل (1926)، وآلة **الآريفلكس**، من تصميم الألمانيين أوغست أرنولد وروبرت ريختر، و**الكاميفلكس** (Caméflex)، وصممها أندريه كوتان، وكانت تتضمن، مثلها مثل الآريفلكس، المنظار الريفلكس والمحرك الكهربائي.

أول آلة تصوير محمولة صامتة ذاتياً، وقد عرفت انتشاراً واسعاً لهذا السبب، كانت الإيكلير16 مم من تصميم أ.كوتان. وقد ظهرت فيما بعد نماذج أخرى متعددة، من بينها الـ ACL المشتقّة من الإيكلير16.

في ميدان الـ 16 مم، شاع استخدام كاميرات ثلاث، نصف احترافية، من قبل الحملات الاستكشافية، العلمية أو غير العلمية، والإثنوغرافيين وسواهم، وهي: السويسرية **بيّار بولكس** (Paillard Bolex) والفرنسيتان **باتيه ويبو** (Pathé Webo) و**بوليو** (Beaulieu).

وبالتدريج، أخذ المصنّعون يدخِلون التعديلات تلو التعديلات على تصميم آلات الـ 16 مم الصامتة ذاتياً كي تتلائم والعمل على فورمات الـ 35 مم. وفي هذا الشأن تميّزت ثلاث شركات هي الفرنسية آتون، والألمانية آريفلكس والأمريكية باناڤيزيون.

في موازاة ذلك، وفي مطلع الثمانينيات، تحسّنت مواصفات مادة الطبقة الحسّاسة لشريط الفيلم الخام السالب، وصار بالإمكان تكبير نسخ الأفلام المصوّرة بقياس 16 مم لتصبح من قياس 35 مم مع الحفاظ على جودة مقبولة للصورة

(النفْخ 16- 35). في ذلك الوقت، كانت الفورمات المستخدمة في الـ 35 مم هي 1,66 فيما اعتمدت الـ 16 مم فورمات 1,33 (انظر **القطْع**). ومن خلال توسيع نافذة الكاميرا من ناحية مسار الصوت (هذا المسار لم يكن يُستخدَم على شريط الفيلم السالب)، كان بالإمكان توسيع الفورمات لفيلم الـ 16 مم إلى نسبة 1,66 و 1,85. وكان السويدي رون إيركسُن (R.Ericson) أول من استخدم فورمات التصوير سوبر16، عام 1965، على آلة إيكلير16، قبل أن تتبناها إيكلير ومن ثم آتون التي كانت قد عدّلت آلاتها الـ 16 مم، وطوّرت نماذج سوبر 16، وتقاسمت مع أرّيفلكس تصنيع هذا الطراز من الآلات. وهكذا، فإن آلات التصوير سوبر 16 الموجودة في الأسواق، بدءاً من سنة 2010، هي من طراز آتون إكستيرا (Xterà) وأرّيفلكس 416.

ومنذ عام 1909، وهو تاريخ انعقاد المؤتمر الأول لصانعي الفيلم، كان ارتفاع الصورة في الفيلم من قياس 35مم يقابل أربعة ثقوب. ومع مرور الوقت، تزايدت نسبة أبعاد الصورة (الفورمات) تدريجياً (1,33، 1,37، 1,66، 1,85، 2,35، 2,39) وتقلّصت مساحة السالب المستخدم بالقدر نفسه، ما دفع بالمصنّعين إلى اعتماد آليات في الكاميرا تسمح بسحب الفيلم بمقدار 4 ثقوب، ثم 3 ثم 2 (ما سمّي حركات 3perf، 2perf). وهكذا، باتت آلية الحركة أقل ضجيجاً، وتناقص طول الفيلم المستَهلك بنسب تراوحت بين 25% و50٠%. وهذا يُعَدُّ خياراً مهمّاً سواء على المستويين التقني والفني أم على المستوى الاقتصادي، وقد اتضحت أهمية ذلك في يومنا هذا بالذات، حيث يعيش فيلم السيلولويد أيامه الأخيرة مع قدوم السينما الرقمية.

أما آلات التصوير الأكثر استخداماً في الفيلم 35 مم فهي: آتون (35، وبنيلوب Penelope)، آلات الآرّيفلكس (235، 435، 535، وآرّيكام استديو، ولايت Lite)، وآلات الموڤيكام (Moviecam) (كومباكت وSL) وأخيراً آلات الباناڤيزيون (بانافلكس ميلينيوم، بلاتينوم، لايت ويت، غولدن).

آلات التصوير الاختصاصية: بهدف الحصول على حركة بطيئة، لأغراض سردية جمالية أو علمية (تحليل الحركات عالية السرعة)، ينبغي زيادة

عدد الصور الملتقَطة في الثانية الواحدة. والمعروف أن آلية الحركة المتواترة لا تسمح بسرعة تزيد عن 300 صورة/ ثانية في الـ 35 مم (600 صورة/ ثانية في الـ 16 مم). وغالباً ما تمتلك الآلات العادية قدرة تغيير السرعة، لكن هذه السرعة لا تتجاوز عادة 60 إلى 100 صورة/ ثانية. ومن أجل سرعات أعلى من ذلك لا بد من الاستعانة بآلات التصوير الخاصة.

من أجل السرعات العالية، نستخدم طريقة **الانسياب المستمر** للفيلم. وفي آلات التصوير **ذات التعويض الضوئي،** هنالك أداة تدور بسرعة معينة (رقاقة ذات سطحين متوازيين أو مرايا) تحرف الصورة التي تلتقطها العدسة بحيث تلاحق الفيلم في لحظات التعريض[١]. بهذا، نبلغ سرعات تصل إلى بضعة آلاف صورة في الثانية.

آلات تصوير الرسوم المتحركة: تُصمَّم كاميرا التحريك لتنفيذ التصوير صورة صورة، وهي لا تختلف جذرياً عن الكاميرات العادية، باستثناء العناية الخاصة بدقة زمن التعريض الذي ينبغي أن يكون ثابتاً تماماً من صورة إلى أخرى. ويجري التحكم بحركات كاميرا الخدع السينمائية (*Motion Control*) باستخدام الحاسوب، الذي يدير كل مراحل التصوير بوساطة محركات خاصة: من تشغيل الكاميرا إلى تحريكها ضمن مكان التصوير، وذلك أياً كانت سرعة الغالق أو نظام التشغيل (صورة/ صورة أو مستمر) أو جهة تحريك الفيلم (إلى الأمام أو إلى الخلف).

كاميرات الڤيديو والسينما الرقمية: يوجد قليل من الفروق بين هذه الكاميرات ونظيراتها المستخدمة مع الشريط الفيلمي نذكر منها: اللاقط (بديلاً عن شريط الفيلم)، آلية التسجيل على كاسيت الفيلم أو لوحة بطاقات الذواكر الرقمية، المنظار الإلكتروني أو الضوئي تبعاً لكل آلة، العدسة والحامل. وتتوضع مفاتيح الضبط والمعايرة الداخلية على جانبي الكاميرا، أو على سطح جهاز التحكم عن بعد الخاص بها.

---

(١) أي في اللحظات التي تقابل لحظات فتح الغالق وتعريض الفيلم للأشعة الضوئية القادمة من العدسة.

وتُزوَّد هذه الآلات عادة بعدد من الملحقات المتعارف عليها. ثم إن أجهزة القياس، مثل راسم الإشارة (الأوسيلوسكوب)، هي من التجهيزات الضرورية التي يحتاجها فريق العمل في مكان التصوير، لضبط إشارة الخرج الإلكترونية، وبالتالي ضبط جودة الصورة. وفي الڤيديو عالي الدِقّة (HD)، كما في السينما الرقمية نحتاج إلى جهاز مراقبة (مونيتور) مُعايَر، هو أيضاً عالي الدقّة، وذلك لتتبع حال الصورة في كل لحظة من لحظات التصوير.

ومع مطلع القرن الحادي والعشرين هذا، يشهد ميدان التصوير عالي الدقة والسينما الرقمية تطورات بالغة السرعة، يصعب معها الوقوف على التجهيزات المتوافرة في الأسواق، لأن هذه التجهيزات سرعان ما يبطل استعمالها وتُستبدَل بأخرى جديدة. لكن برغم ذلك تظل أمام المصوّرين مجموعة من الخيارات، في مجال التلفاز عالي الدقة، ما بين الكاميرات من طرازي سوني وباناسونيك، وفي ميدان السينما الرقمية بين الآرّيفلكس (D21) والباناڤيزيون (Genesis)، أو البي بلوس إس تكنيك (P+S Technik) (SI 2K)، أو رِد ون (Red One) أو طومسون (Viper FilmStream).

المصوِّر (كاميرامان Cameraman**):**

كلمة إنجليزية باللغة الدارجة. تدلل على الفنّي من فريق التصوير المكلّف بالكاميرا. وبالفرنسية تستخدم كلمة المصوّر، أو **فنّي الكادراج** cadreur (انظر **لائحة العاملين في الفيلم، الجينيريك**).

العربة (الشاريو chariot**):**

منصّة توضع فوقها آلة التصوير، تتحرك فوق سكّة خاصة، وتُستخدم لتنفيذ حركات المتابعة (Travelling) (انظر **حركات الكاميرا**).

المنصّة المتحرّكة (الدولّي Dolly**):**

تعبير «الدولّي» تعبير شامل يدلل على عائلة من الآليات المستخدَمة في تصوير لقطات المُصاحَبة أو المرافَقة (الترافيلينغ Travelling)، تكون مجهّزة بنظام هيدروليكي مناسب، يسمح لها بتحريك الكاميرا صعوداً وهبوطاً أثناء المرافَقة (انظر **حركات الكاميرا**). ومنها اشتُقّ التعبير الإنجليزي Dolly in (out)، للتعبير عن حركة **مصاحَبة نحو الأمام (نحو الخلف)** تجري بواسطة الدولّي. هذه المنصات تتفاوت في إمكاناتها تبعاً للتجهيزات التي تُزوَّد بها. وهي سهلة القيادة وتمتاز بمرونة أكبر مقارنة بالرافعة العادية (La grue)، وتقع مهمة التحكّم بحركات الدولّي على عاتق فنّي متخصّص غير المصوّر، ما يسمح لهذا الأخير بتركيز اهتمامه على حركة الكادر. وتُجهّز الدولّي بعجلات هوائية مستقلة عن بعضها بعضاً، ما يوفّر القدرة على تبديل الحركات في كل الاتجاهات، وقد يتم تركيبها فوق سكّة خاصة في حال كانت الأرض غير مستوية. كما يمكن تزويدها بذراع جيروسكوبية قابلة للتمدّد (**بووم** Boom) تسمح للكاميرا بتنفيذ حركات مركّبة عالية التعقيد وأوسع رحابَة، مثل تصوير مشهد طويل بلقطة وحيدة (اللقطة المشهد Plan-Séquence)، من دون الحاجة إلى التوقّف لتغيير زاوية التصوير، أو الانتقال من لقطة عامة إلى لقطة مقرّبة[١].

---

(١) يمكن رؤية نماذج مختلفة من الآليات المستخدمة في التصوير بشكل عام والترافيلينغ بوجه خاص على الرابط: http://www.tsf.fr/catalogue.php?F=13&C=30.

مرحلة التصوير

التصوير:

يحشد التصوير الغالبية العظمى من المشاركين في صنع الفيلم: العاملين في موقع التصوير (المخرج، الفنيون، مشغلو الآلات والمعدّات، الكهربائيون، مصففو الشعر واختصاصيو الماكياج ومسؤولو الملابس، إلخ)، والإداريين، وقسم من العاملين في عمليات ما بعد التصوير، وذلك للانتباه إلى مزامنة وتسلسل اللقطات الأولية (الرشز Rushes) والبدء بعمليات التوليف الأولية (توصيل اللقطات بعضها ببعض le bout à bout). ويتم التعرّف إلى كل هؤلاء الأشخاص ضمن **«قائمة أسماء المشاركين» (الجينيريك)** التي تُعرَض في بداية الفيلم أو بعد نهايته[1]. ونذكّر هنا بأن مساعد المخرج الأول يأخذ على عاتقه اللوازم المادية المتعلقة بالعملية الإخراجية كلها، وذلك لإتاحة الفرصة أمام المخرج ليكرس نفسه تماماً للميزانسين وإدارة الممثلين.

لتصوير اللقطة لا بد أولاً من أن يكون مشغلو الآلات والكهربائيون والفنيون المعنيون قد أتمّوا تركيب وتحضير تجهيزاتهم: الديكورات، أدوات الإضاءة، الآلات (معدات لقطات المصاحَبة أو التراڤيلينغ والرافعة وغيرها)، آلة التصوير، معدات الصوت، المُلحَقات (الأكسسوارات).

بعد التأكد من جاهزية الجميع، تبدأ تجربة التمثيل الأولى، وتكون بسيطة موجزة، الغرض منها تعيين مواقع الممثلين وحركتهم ضمن الديكور، وتحديد زاوية التصوير التي ستضع الكاميرا في غمار عملية الميزانسين. وعلى ضوء هذه التجربة وتوجيهات المخرج، يضبط مدير التصوير الإضاءة، ويستعد المصوّر (الكادرور) لحركات الكاميرا، ويهيئ فني تشغيل الصوت لواقط الصوت

---

(١) انظر (**الجينيريك**).

(المايكروفونات). في هذه الأثناء يكون الممثلون في استراحة، لكن، وبعد الانتهاء من هذه التحضيرات، يعيدون التجربة، هذه المرة ضمن شروط التصوير الفعلية. وبعد إتمام الملاحظات النهائية على الأداء، يبدأ التصوير. يوجّه المخرج، عبر تعليمة «موتور!»، بتشغيل التجهيزات، ويأتي تأكيد مشغّل الصوت بعبارة «اشتغلت!»، ثم من المصوّر الذي يطلب «الإعلان!»؛ عندها يتقدم أحد مشغلي الآلات حاملاً الكلاكيت (clap) فيضعها أمام الكاميرا ويعلن اسم الفيلم ورقم المقطع ورقم اللقطة وكذلك رقم المحاولة[١]. عندها، يتوجه المخرج إلى الممثلين بالبدء عبر تعليمة «ابدأ!» («Action!»). وعند نهاية اللقطة، أو قبل نهايتها في حال حصول مشكلة ما، يأمر الجميع بالتوقف بعبارة « اقطع» («Coupez!»).

بعد الانتهاء من اللقطة، يتشاور المخرج مع مدير التصوير ومسؤول الصوت وفتاة السكريبت. في هذه الأثناء يتأكد مساعد المصوّر من نظافة نافذة الكاميرا وممر التعريض فيها، وخلوّهما من آثار الغبار أو مخلّفات شريط الفيلم. عندما يعبّر الجميع عن رضاهم، ويوافق المخرج على أداء الممثلين يُقال إن اللقطة أصبحت «في العلبة». في حال العكس، يُعاد التصوير إلى حين الحصول على لقطة ترضي الجميع. ومع تقدّم العمل، تشير فتاة السكريبت في تقريرها إلى أرقام المحاولات التي تكون في حكم المقبولة (أي تلك القابلة للاستخدام في المونتاج، حتى إن كانت لم تنل الرضا الكامل من قِبل هذا أو ذاك) وتدوّن الملاحظات التي قيلت حول نتائج المحاولات الأخرى. وطوال فترة تصوير اللقطة، يجري تسجيل كل محاولة على ما يسمّى «combo»، وهو جهاز ڤيديو يتضمن شاشة عرض (مونيتور) وآلة تسجيل، ويتيح للمخرج ومدير التصوير والمصوّر، وكذلك لفتاة السكريبت، فرصة التأكد، مع مشغّل الصوت، من عدم وجود أي مشكلة مرئية أو مسموعة تؤثر في جودة العمل.

---

(١) بعض الأحيان يتم تصوير اللقطة نفسها أكثر من مرة.

يتفاوت عدد محاولات تصوير كل لقطة بشكل كبير، تبعاً لصعوبة اللقطات وشخصية المخرج. ويمكن أن تتراوح ما بين محاولة أو محاولتين، مع المخرجين الساعين إلى توفير النفقات، وثلاثين محاولة، وأحياناً أكثر. وهي في المتوسط ما بين ست وعشر محاولات.

واضح في النتيجة أن تصوير اللقطة عملية تتطلب وقتاً ليس بالقليل، عملية قد توحي لمراقب غير مطّلع بأنها مجرد مراكمة لأوقات ضائعة. والمعروف أن متوسط مدة الفيلم الصالح أو النافع الذي يتم تسجيله طوال يوم العمل قلما يتعدّى ثلاث أو أربع دقائق. (في الأعمال التلفزيونية الروائية، ولأسباب تتعلق بالميزانية الإنتاجية، يجري العمل بوتيرة أسرع، إذ يصل عادة إلى عشر دقائق في اليوم).

في نهاية يوم العمل قد يلتقي أبرز القائمين على صناعة الفيلم (المخرج، مساعد المخرج الأول، مدير التصوير، مسؤول الصوت، مدير الإنتاج) لاستعراض اللقطات الأولية (الرشز)، أي كل المحاولات التي تم الاحتفاظ بها من الأمس. وتدريجياً، اعتاد المخرج ومدير التصوير مشاهدة تلك اللقطات على شكل ڤيديو (DVD)، وذلك باستخدام أي شاشة مراقبة تتوفر لهم[١]، في المنزل أو في غرفة الفندق. والجدير بالذكر أن لقطات الرشز الموجبة قد اختفت اليوم تقريباً من المشهد السينماتوغرافي وحلت محلها العناصر الرقمية، التي نحصل عليها، عن طريق التيليسينما، انطلاقاً من الشريط السالب، وهذه العناصر الرقمية هي التي ستُستخدم في المونتاج الافتراضي. وفي التصوير الرقمي، تُخزَّن اللقطات الأصلية وتُنقَل إلى عدد من الأقراص الصلبة، تمهيداً لإجراء عمليات ما بعد التصوير عليها.

---

(١) واليوم أكثر فأكثر على شاشة الحاسب المحمول.

داخلي:

توجيه خطّي نجده ضمن وثائق تحضير الفيلم، أو التقارير الموجَّهة إلى منفّذ عمليات المعايرة (وأحياناً نراه مكتوباً على الكلاكيت)، يفيد بأن الأجواء المرئية المطلوبة هي أجواء مشهد داخلي.

البلاتو ١

المكان الذي نختاره داخل الاستديو لإقامة الديكور وهو المكان الذي سيجري فيه التصوير(١).

البلاتو ٢

في مجال العرض السينمائي، هو الصينية الدائرية الأفقية الدوّارة التي نجمع فوقها شريط الفيلم بأكمله تمهيداً لعرضه. والجدير ذكره أن هذا النوع من التجهيزات، بالإضافة إلى مصابيح الزينون، هي التي وفّرت إمكان أتمتة عمل حجرة العرض في صالات السينما، ومجمعات الصالات على وجه الخصوص، مع بداية السبعينيات. (انظر **المجمع السينمائي**).

اللقطة ١

سلسلة متعاقبة من الصور تسجلّها آلة التصوير أثناء شوط تصوير واحد.

اللقطة الثابتة: وهي اللقطة التي تسجلها آلة التصوير الثابتة.

---

(١) وقد انسحب هذا التعبير ليشمل كل مكان يجري فيه التصوير سواء كان داخلياً أم خارجياً.

اللقطة المشهد *Plan séquence*: اللقطة التي نحصل عليها عند تصوير مقطع كامل أو لقطة واحدة[١].

اللقطة ٢

الطريقة التي يتم وفقها اختيار تأطير المشهد (الكادر) قيد التصوير: لقطة عامة أو لقطة شاملة، لقطة نصف شاملة، لقطة متوسطة، لقطة أمريكية، لقطة قريبة، لقطة قريبة جداً، لقطة فائقة القرب.

الكلاكيت (CLAQUETTE) **أو الكْلاب** (CLAP)[٢]: من الكلمة الإنجليزية *clappers* أو *clapsticks*. وهي أداة تتألف من لوحين خشبيين، تجمعهما مفصلة، ويعلوهما لوح تكتب عليه مرجعيات اللقطة قيد التصوير: عند اصطفاق اللوحين فوق بعضهما أمام الكاميرا، نحصل على مرجع مرئي وآخر صوتي يفيد لاحقاً في ضبط تزامن الصوت مع الصورة (انظر **التقاط وتسجيل الصوت**، **التصوير**)، وبرغم أننا لم نعد اليوم في حاجة إلى الكلاكيت لمزامنة الصوت والصورة غير أنها ظلت أكسسواراً لا غنى عنه في السينما.

---

(١) أو اللقطة المقطع، مقطع فيلمي يتم تصويره بلقطة واحدة من دون إيقاف الكاميرا، أو من خلال وصل عدد من اللقطات الطويلة المتتالية بطريقة حاذقة غالباً ما تستعين بالديكور، كالمرور خلف عمود أو خلف جدار، إلخ. هامش سابق.

(٢) الفعل Clap يعني بالإنجليزية اصطفق أو صفّق، والـ Clipper أو Clipsticks هي أداة أو قطعة الصفق.

الحيَل السينمائية (Artifices):

الحيل، وهي في معظمها **خدع** سينمائية يجري تنفيذها بطرق أقرب إلى الصناعة اليدوية، وتشكل صنفاً متميزاً من صنوف المؤثرات الخاصة، ذلك أنها لا تستند إلى مؤثرات ضوئية. لكن قدوم الصورة الحاسوبية وتسخيرها في خدمة المؤثرات الخاصة الرقمية قلب الأمور رأساً على عقب. اليوم، اتسعت إمكانات هذه الصور الحاسوبية إلى درجة كبيرة، بحيث بات القسم الأعظم من الحيل يدخل ضمن صنف المؤثرات الخاصة. لم يعد ثمة ما يحدّ من إمكانات التغيير والابتكار، وإقحام أي صورة أو مؤثّر خاص ضمن صورة أخرى: السماء، الأمطار، الثلوج، مشاهد العراك، الاصطدامات، المطاردات، الانفجارات، مشاهد التسلّق الخطرة، الحرائق، المقذوفات بمختلف أنواعها، إلخ. ويمكن بلوغ الهدف النهائي المرغوب من خلال الجمع بين الحيل التي يجري تنفيذها أثناء التصوير، والمعالجة الرقمية اللاحقة للصور المسَجّلة، خاصة بالنسبة للمركَبات.

أثناء التصوير، تقع مسؤولية تنفيذ الحيل على عاتق فنّي الأكسسوار، أو (في الحالات الأكثر تعقيداً) على عاتق فني متخصص، وبالتنسيق أحياناً مع مهندس الديكور أو مدير التصوير.

هنالك ثلاثة أصناف رئيسة من الحيل، سنعطي فيما يلي شرحاً مختصراً للطرق المستخدمة في كل منها، أو تلك التي لا تزال قابلة للاستخدام في السينما أثناء التصوير المباشر.

الخدع الخاصة بالطقس: من أجل الحصول على الضباب (أو الدخان، إذ إن الصورة لا تميز بينهما)، نستعين بالمضخات التي تولّد الضباب. وفي اللقطات القريبة، أو الداخلية، نلجأ إلى الجهاز البسيط المستخدم لبث الدخان في

خلايا النحل، ونغذيه بالبخّور. ويوجد عدد هائل من مولّدات الدخان، من كل الألوان والكثافات، تُستخدم بالأحرى لتوليد الدخان أكثر من الضباب.

بالنسبة للثلج المتساقط، في الاستديو، شاع، ولفترة طويلة، استخدام الريش المجروش والحبوب والجص، تُرمى من المساطب التي تعلو الاستديو، وحديثاً البوليستيرين المنفوش، والبوليوريتان. ويتم رمي الندف الدقيقة البلاستيكية باليد أو من مصفوفات توزيع مرتبطة بآلات تنفخ الهواء.

في اللقطات الخارجية، يمكننا استعمال ما يسمى مدفع الثلج، هذا إذا كانت حرارة الجو تسمح بذلك. وبالنسبة للثلج المتوضّع، يمكن استخدام القطع البلاستيكية الخفيفة والناعمة، لكنها أحياناً قد تكون غير مناسبة (بوجود الهواء أو مرور المركبات، إلخ). وبالنسبة للثياب والأكسسوارات الصغيرة، نلجأ إلى بخاخات الهلام الأبيض المستخدم لتزيين شجرة عيد الميلاد. وفي كل الأحوال، يمكن تحسين التأثير بإضافة حبيبات برّاقة (مسحوق الميكا، إلخ.)

ونحصل على المطر عادة من خراطيم المياه (غالباً خراطيم رجال الإطفاء)، تُوجَّه نحو الأعلى كي يتساقط الماء المقذوف كالمطر. توجد أيضاً أدوات خاصة، تشبه مضخات السقاية تحملها حوامل معدنية مرتفعة.

في الاستديو، يتم توزيع شبكة من الأنابيب فوق الديكور، تفرّغ مياهها عبر فتحات دقيقة تشبه بخاخات السقاية.

الرياح تولّدها المراوح بالطبع، وهي متوافرة بكل الأحجام. وللحصول على مؤثرات الرياح العاصفة على مساحات واسعة، فإن خير طريقة هي جعل طائرة مروحية تعلو المشهد.

تأثير البرق نحصل عليه بالمحاكاة، وفقاً للشدة المطلوبة، باستعمال بروجوكتور مجهز بمغلاق بالغ السرعة، أو، في أغلب الأحيان، بطريقة تراكب الصور (surimpression) على شريط الفيلم بعد التصوير.

مؤثرات الكوارث والهزات الأرضية والأمواج العالية تُمَثَّل عادة من خلال استخدام الماكيت، وباتت الآن تُصنع بالصور الحاسوبية.

خدع الأكسسوارات والديكورات: في مشاهد العراك، حيث الممثلون أو بدائلهم هم أشخاص حقيقيون، نلجأ اليوم أكثر فأكثر إلى التوليف بين الصور الحقيقية والصور الإلكترونية. وإليكم بعض التقنيات الممكن تطبيقها في ميدان السلاح الأبيض: يتم تركيب نصل الخنجر على نابض يعود إلى نصابه ما إن يلامس الجسم (الذي يكون محمياً بدرع مناسب). ويمكن ربط النابض مع مكبس يقذف الدماء المزيَّفة، أو تعليق جراب معبأ بالدماء بالدرع نفسه بحيث ينثقب تحت ضغط رأس النصل.

بالنسبة إلى السهام والخناجر المرمية، نثبّت في مكان الإصابة خيطاً مموَّهاً، وباستخدام سلك مطاطي نقذف على ذلك الخيط سهماً أنبوبي الشكل، أو خنجراً مجوّفاً. يمكننا كذلك تصوير اللقطة بالعكس: نرى المقذوف مغروزاً في قطعة من خشب البالزا(١) أو البلاستيك مخبأة تحت الثياب، ثم يندفع بقوة إلى الخلف بفعل خيط مخفي.

طلقات الأسلحة النارية هي أيضاً في الغالبية العظمى من الحالات طلقات مزيّفة، وتُنفَّذ صور الطلقة أو مكان اصطدامها بطريقة رقمية، باستخدام صور حقيقية أو حاسوبية. أما عند استخدام أسلحة مذخّرة فعلياً، يجري إطلاق النار بطلقات خلّبية من الأسلحة الخفيفة (مسدسات، بنادق، رشاشات)، أما ما يخص الأسلحة الثقيلة (المدافع، مدافع الهاون، إلخ)، فتوضَع شحنة من البارود الأسود ضمن المدفع، وتُفجَّر باستخدام صاعق كهربائي.

ومن السهل محاكاة لحظة اصطدام الرصاصة بالجسم من خلال تفجير صاعق مغموس داخل جراب من الدماء المزيّفة. وينسحب ذلك على الاصطدام بالأرض أو بأحد عناصر الديكور، حيث يُستخدَم هنا أيضاً صاعق مطمور في الأرض ومغطى بطبقة من الرماد، أو مخبأ داخل الجدار أو تحت لحاء شجرة.

---

(١) البالزا (Balsa) شجرة ضخمة قد يصل ارتفاعها إلى ٤٠ متراً تعود أصولها إلى الغابات الاستوائية في أمريكا الجنوبية والوسطى، ويمتاز خشبه بوزنه الخفيف وقسوته وسهولة انقصافه، ما يجعله مناسباً للاستخدام في صناعة الماكيتات، خاصة في السينما لتنفيذ الحيل والمؤثرات الخاصة.

فيما يخص الرشقات فوق الأرض، يفضَّل دفن أنبوب بلاستيكي طويل، مجهز بفتحات تقابل أماكن السقوط، يتصل بأسطوانة مليئة بالهواء المضغوط. وعندما يفتح صنبور الأسطوانة بصورة مفاجئة يندفع الهواء بقوة ويقذف التراب، المخلوط بالرماد وبعض المواد الخفيفة، ويولّد انطباعاً قوياً برؤية رشقة طويلة وعنيفة.

الاصطدام بالزجاج، وخاصة زجاج السيارات، أو انفجارات القنابل والألغام وقذائف المدفعية والقنابل اليدوية تُنفَّذ بطريقة رقمية عبر معالجة صور حقيقية.

لتمثيل عملية تدمير الصروح المعمارية المصنوعة من الديكورات، نلجأ إلى معدات توفر الحصول على مؤثرات الانفجار والدخان والنيران معاً. وتصنّع الأجزاء التي يراد لها أن تصمد من مواد متينة ومقاوِمة، أما تلك التي ستخضع للتدمير فتصنّع من مواد خفيفة وهشة (مثل الجص أو البوليستيرين المخفّفين)، ويجري تكسيرها مسبقاً في الأماكن التي يراد أن تتهشم عندها.

بالنسبة لمشاهد الاصطدام بمركبة، أو الهزات الأرضية، إلخ. تُصنَع الأشياء التي ستتحطم من مواد خفيفة وتوضَع في حالة توازن حرج، تسندها مغانط كهربائية نقطع عنها التغذية الكهربائية في اللحظة المطلوبة، وترتدّ بفعل كمية بسيطة من المتفجرات، إلخ.

لتدمير السيارات وغيرها من المركبات، نستخدم كذلك طريقة الجمع بين مؤثرات التفجير والدخان والنيران، وكذلك الإعداد لتدمير المركبة من جانب المختصّين.

تُنفَّذ الحرائق الحقيقية عبر إشعال النيران في خزانات تحوي مواد قابلة للاشتعال، بحيث تظل تحت السيطرة. أما للحصول على نيران ضمن مساحات محدودة فنستخدم مصفوفات تُغذّيها عبوات من الغاز. كما نستخدم هلاماً ساخناً بطيء الاحتراق، ندهن به الأكسسوارات والديكورات المطلوب حرقها، وتتم محاكاة نيران الموقد عبر مواقد تعمل بالغاز، مع وضع قطع من الحطب المزيّف المصنوع من الجص.

الأغراض المزيَّفة: نلجأ إلى الخدع هنا بهدف تصنيع نسخة مطابقة لغرض ما أو لعنصر من عناصر الديكور يكون نادراً أو خطيراً أو يصعب التعامل معه. كما نلجأ إليها أيضاً عندما يكون الغرض معرّضاً للتدمير أو ينبغي تدميره. عملية التصنيع هذه تجري تحت إشراف المسؤول الرئيس عن الديكور، وظلّت لفترة طويلة تُنفَّذ باستخدام قوالب من الجص (الممدّد أم العادي)، أو عجينة على شكل ورق مقوى، أو خشب البالزا أو اللاتكس. اليوم، تطغى المواد البلاستيكية والصمغية على صناعة هذه الأغراض المزيّفة.

وعليه، نرى أن بالإمكان إعادة تصنيع كل ما نريد تقريباً: المواد الغذائية المقاومة للزمن وللحرارة، الأثاث القابل للتحطيم، الزجاجات المتفجرة، الجدران المصقولة أو الخشنة، الصخور، الأشجار، قناديل الإضاءة، التماثيل، الأقنعة، إلخ. ولايزال الجص الممدّد شائع الاستخدام في الخدع التي تتطلب مواد ثقيلة الوزن وغير قابلة للاشتعال. أما زجاج الواجهات والنوافذ المراد تكسيرها، فتصنع من الزجاج الطبي، وهو من الرقة والهشاشة بحيث لا يسبب حطامه أي أذى.

بدوره، يمتاز خشب البالزا بخفة الوزن وسهولة الانقصاف، ويستخدم في تصنيع قطع الأثاث والأبواب والنوافذ التي سيجري تحطيمها.

وتسمح لدائن اللاتكس بتصنيع الأقنعة الرقيقة التي لا تخفي حركية الوجه.

الليل الأمريكي (la Nuit Américaine):

يُعدُّ أسلوب «**الليل الأمريكي**» واحداً من المؤثرات الخاصة التي يجري تنفيذها أثناء التصوير، وهو أسلوب يقوم على تصوير مشهد خارجي **أثناء النهار** بحيث يتولّد لدى المشاهد، عند العرض، **الانطباع** بأنه يرى مشهداً ليلياً. ويبدو التعبير الإنجليزي أكثر وضوحاً: *Day for Night* (نهار عوضاً عن الليل). وتعود التسمية الفرنسية إلى أيام ازدهار أفلام الغرب الأمريكية (الويسترن)، فقد كان يستحيل على مديري الإضاءة، أثناء الليل، إنارة المساحات الشاسعة التي كانت مسرحاً لمطاردات الخيل الخيالية.

في الليل الطبيعي، تصدر الإنارة إما من ضوء القمر في الريف المكشوف، أو من المنابع الضوئية المصطنعة (الإضاءة المنزلية، الواجهات، مصابيح السيارات، مصابيح الإنارة، إلخ). وغالباً ما نستعين بالليل الأمريكي لأسباب اقتصادية، حيث يهدف إلى الإيحاء بوجود ضوء القمر في مشهد يتطلب تصويره، طبيعياً، كمّاً كبيراً من المعدّات ويغدو بالتالي باهظ التكاليف.

ويتميز المشهد من هذا النوع بالصفات التالية:

- سماء شديدة العتمة.
- منظر هو الآخر معتم، لا يضم الكثير من التفاصيل، تلوح على خلفيته عناصر أكثر وضوحاً نرغب في أن تدركها عين المشاهِد.
- تداعيات ذهنية توحي بالأزرق، يعود سببها إلى أن حساسية العين، في شروط الإنارة الخفيفة جداً، تتركز بشكل خاص على الأزرق، هي ما نسميه **ظاهرة بوركينج** *Purkinje*، وقد سبق للرسّامين أن لعبوا على هذه الظاهرة قبل السينمائيين بوقت طويل.

الليل الأمريكي في سينما الأبيض والأسود: في الأبيض والأسود، عندما نضع أمام العدسة مرشّحاً أصفر، وهو المرشّح الذي يصبغ السماء الزرقاء بلون قريب من الأسود (أنظر **المرشّحات**)، ونقلّل زمن التعريض أثناء التصوير بهدف تعتيم الصورة، سنكون قد حققنا صفتين من الصفات الثلاث آنفة الذكر. ونقوم هنا بتخفيض زمن التعريض للشريط السالب بما يقابل خطوتين (قيمتين متتاليتين لفتحة العدسة، وهو ما يُعرَف بـ 2 diaphragmes.)، ويجري لاحقاً استكمال ضبط زمن التعريض في أثناء عملية المعايرة (l'Étalonnage). وللحصول على مظهر مُستَحَب للوجوه، يمكن إضافة مرشّح أخضر إلى المرشّح الأصفر، وقد نعزز ذلك بوجود كثافة محايدة (مرشّح رمادي محايد يحجز الضوء).

وللتقليل من إنارة التفاصيل، والحرص على تباين عالٍ مع الحفاظ على وضوح الصورة، يفضَّل التصوير بإضاءة مجابِهة (كونترجور)، بحيث تساعد الهالة الضوئية التي تحيط بالشخصيات حينئذ على تأمين هذا الوضوح. يمكننا أيضاً استخدام مرشّح مستقطِب، أو، مع اللقطات الواسعة للمناظر الشاسعة، شريحة جيلاتين للرمادي المحايد أو مرشّح للإضاءة المتدرّجة (dégradé) يوضع على خط الأفق. أما في اللقطات القريبة فنسعى بأقصى ما يمكن إلى تفادي ظهور السماء في الحقل المرئي.

الليل الأمريكي في السينما الملوّنة: مع اللون، لا يكفي تقليل التعريض للإيحاء بانطباع الليل: هنا تحتفظ المناطق المضاءة في الصورة بألوانها، حتى عندما نزيدها تعتيماً. لا بد إذاً من إقحام تلوينة زرقاء غالبة، وذلك إلى جانب تقليل التعريض اللازم، وتطبيق المبادئ العامة التي تعرّضنا إليها مع الأبيض والأسود. الطريقة الأولى تقوم على عدم وضع مرشّح التحويل أمام العدسة، إذ إن هذا المرشّح هو الذي يسمح تحديداً بتفادي هذه التلوينة الزرقاء الغالبة، عندما نصوّر في ضوء النهار مستخدمين شريطاً مخصصاً لإضاءة صنعية (انظر **درجة حرارة اللون**). وفيما بعد يجري ضبط نسبة الأزرق بشكل دقيق أثناء المعايرة. والمعروف أن هذه التلوينة الزرقاء تخلق مشكلة في مظهر لون بشرة الممثل، ولا بد بالتالي من إضاءة الأشخاص في اللقطات القريبة جداً، بحيث تُصحَّح

تلوينة وجوههم. يمكننا كذلك، كما سبق وأشرنا، الجمع بين مرشّح الاستقطاب ومرشّح التدرّج (dégradé)، مع الانتباه إلى إزالة السماء من الحقل المرئي.

أما الطريقة الثانية فتعتمد على التصوير بشكل اعتيادي في وضح النهار، في أجواء رمادية (سماء غائمة من دون ضوء الشمس)، مع إنقاص التعريض بقدر قليل، والحصول على انطباع بليلٍ معتم مائل إلى الزرقة، وفيما بعد ضبط ذلك لكل لقطة على حدة، أثناء عملية المعايرة. هذا مع العلم أن المعايرة الرقمية المستخدَمة حالياً توفر إمكانات كبيرة لتصحيح الكثافة واللونية (colorimétrie)، أو تصحيح أجزاء وتفاصيل محددة من الصورة، وهذا ما لم يكن توفره المعايرة التقليدية (أو الضوئية، الفوتوكيميائية) التي كانت تسمح فقط بتصحيح الصورة بمجملها.

الليالي الأمريكية في الضوء المحيّر وقت الغروب: يتضح مباشرة أن لقطة الليل الأمريكي تبدو أكثر مصداقية عندما يكون قسم من الإضاءة صادراً في الظاهر عن منابع ضوئية مصطنعة، وهذا ما يصعب تحقيقه في وضح النهار. ويغدو ذلك ممكناً بعد شروق الشمس بقليل أو قبل غروبها بلحظات، حيث يكون الضوء الطبيعي خافتاً. لكن ينبغي عندها الإسراع في التصوير إذا كنا نتطلع إلى استغلال اللحظات الثمينة تلك.

يظل الليل الأمريكي حيلة أسلوبية ترتبط مصداقيتها إلى حد كبير، شأنها شأن كل الحيل الأخرى، بالسياق العام: التقطيع (الديكوباج)، المونتاج، شريط الصوت، الأسلوب العام للفيلم. ورغم تصويرها صراحة أثناء النهار، تمتلك بعض لقطات الليل الأمريكي قدرة حقيقية على الإيحاء وإثارة التداعيات.

حركات الكاميرا:

من المعروف أن الحركة هي التي مايزت بشكل جوهري بين السينما والتصوير الفوتوغرافي. في البدايات الأولى للسينما، كانت الكاميرا تظل ثابتة، وتأتي الحركة كلها منضمن المشهد (الكادر) المصوَّر: الشخصيات، الأمواج، القطار وهو يدخل إلى المحطة، إلخ. بعد ذلك بفترة قصيرة جاءت الحركات الأولى للكاميرا نفسها على شكل حركات طبيعية: دوران الكاميرا حول محورها لملاحقة شخصية ما على وشك الخروج من الحقل، انتقال الكاميرا المثبّتة على متن قارب أو قطار، إلخ. ولم تكتسب **حركات الكاميرا** صفتها المستقلة وتحتل مكانتها ضمن مفردات اللغة السينمائية إلا في وقت لاحق، ليس بالقصير. وقد بدأت ملامح ذلك منذ الحرب العالمية الأولى. وفيما بعد، سهّلت التطورات التقنية تحقيق حركات الكاميرا، ووفّرت إمكانية الحصول على حركات ازدادت براعة مع الوقت.

وإذا استثنينا بطبيعة الحال آلات التصوير الخاصة بالتقارير المصوّرة سينمائياً (الريبورتاج)، ظلت الكاميرات الحرَفية، ولوقت طويل، تُصمَّم بحيث يتم تثبيتها فوق حامل خاص، بوساطة ما كان يُسمّى **الرأس**، أي القاعدة التي تسمح بتوجيه الكاميرا في الاتجاه المطلوب. وقد تغير الحال جذرياً مع ظهور آلات التصوير المحمولة، الصامتة منها أم سواها: صار بالإمكان تصوير الفيلم بأكمله باستخدام كاميرا محمولة على الكتف، أو كما يقال كاميرا «باليد». ومع هذه الآلات، اكتسبت الكاميرا حرية حركة كبيرة، لكنها بطبيعة الحال دفعت ثمن ذلك ثباتاً أقل في الصورة.

اللقطة الثابتة: ليس ثمة حركة أكثر سهولة من ... غياب الحركة، الذي يقود إلى **اللقطة الثابتة** (هذا إذا استثنينا تأثير حركة الزوم أثناء التصوير).

في الغالبية العظمى من الحالات تُثبَّت الكاميرا فوق **قائم** خاص لتنفيذ اللقطات الثابتة. وفي الحالات الخاصة التي لا يمكن فيها استخدام القائم (كأن تكون الكاميرا على مستوى سطح الأرض، أو موضوعة فوق سلّم، إلخ)، نلجأ إلى استخدام قاعدة خاصة (تسمى الركيزة)، أو أي نظام تثبيت آخر.

تكون أرجل القائم عموماً متغيرة الطول، وعلى شكل أنابيب متداخلة، بثلاثة فروع معدنية، تشبه تلك التي يستخدمها المصورون الفوتوغرافيون، الذين بشّروا بالسينما. هذه الأرجل تكون عادة بطولين (0,60 سم للساق القصيرة و1,10 سم للطويلة)، ما يسمح للمصوّر بالتقاط كل زوايا الرؤية على ارتفاع قامة الرجل كما يقال. واللقطة المعروفة بالثابتة قد تتضمن أحياناً تعديلاً طفيفاً في الكادر، وذلك عندما يؤدي الموضوع المصوَّر حركة تقوده إلى خارج حقل الكاميرا، أي خارج الكادر. ولا توضع الكاميرا مباشرة فوق القائم بل تستند إلى الرأس المُثَبّت فوق القائم. ولهذا الرأس محوران دورانيان متعامدان، أحدهما أفقي والآخر شاقولي، يوفران للمصور إمكانية تنفيذ اللقطات البانورامية. وعند قفْل هذين المحورين، يتم الحصول على لقطة ثابتة بالمعنى المطلق.

اللقطة البانورامية: وتُعرف بالبانو، ونحصل عليها ببساطة إثر تدوير الكاميرا: اللقطة البانورامية الأفقية أو الشاقولية أو المائلة. نشير إلى أن كلمة (لقطة) البانوراما تعني حركة الكاميرا نفسها والنتيجة البصرية لهذه الحركة على حد سواء. وهذه الملاحظة تنسحب على لقطة **المصاحَبة أو المتابَعة** (**الترافيلينغ** *Travelling*) التي سنتطرق إليها بعد قليل. وفي اللغة الإنجليزية، تُستخدَم كلمة **بان** (*Pan*) للدلالة على اللقطة البانورامية الأفقية، وكلمة **مائلة** (*Tilt*) للشاقولية. ويمكن الجمع بين البانورامية الأفقية والشاقولية للحصول على لقطة بانورامية مائلة. ولضبط السويّة الأفقية للكاميرا بشكل دقيق يجهَّز الرأس بآلية تعيير خاصة.

الرأس التقليدي يسمّى «الرأس ذو المقبض»، والمقبض هو ساعد بطول مناسب يقع في الجزء الخلفي من الرأس، وبواسطته يوجّه المصور الكاميرا.

وللتحكم بالحركة على أكمل وجه، وتفادي النقلات المتقطعة غير الانسيابية أثناء الحركة أو في بدايتها أو نهايتها، نلجأ إلى الرؤوس الهيدروليكية، التي تستخدم سائلاً مناسباً ضمن نظام خاص يؤمّن تخامد الحركة. وتُجهَّز هذه الرؤوس بمستويات متعددة لتعيير درجة الانسيابية في حركة الكاميرا، تبعاً لسرعة هذه الحركة وللبعد المحرقي للعدسة المستخدمة. فكلما كان حقل الصورة ضيقاً (بعد محرقي طويل) كان التخامد أكبر. وعلى العكس، يتم ضبط التخامد على قيمته الدنيا، بحيث يصبح الرأس حراً، من أجل حركة عالية السرعة.

وهنالك نوع آخر من الرؤوس، هي الرؤوس بمُدوِّرين (Manivelles) (نوع سبق ظهور الفيلم الناطق بفترة طويلة)، حيث نجد في الجزء الخلفي اليساري من قاعدة الكاميرا آليتين منفصلتين للتدوير، كل منهما مجهّزة بقبضة خاصة للتدوير، توفران إمكانية التحكم بدوران الكاميرا حول كل من المحورين، الأفقي والشاقولي، بشكل مستقل عن الآخر. هذا النوع يسمح بتنفيذ حركات بانورامية دقيقة وذات انسيابية فائقة، لكنها تتطلب من المصوّر درجة كافية من الحِرَفية، خاصة لتحقيق حركات البانوراما المائلة.

وعموماً يميل المصورون إلى استخدام الرأس ذي المقبض، إذ يشعرون بأنهم أكثر التصاقاً بالكاميرا مقارنة بالرأس مع المدوّرين.

لقطة المصاحَبة أو المرافَقة: كلمة **ترافيلينغ** (*Travelling*) تعني انتقال الكاميرا نفسها، وقد ترافقها أحياناً حركة بانورامية. وتبعاً لاتجاه الانتقال، سواء إلى الأمام أم التراجع نحو الخلف أو أيضاً إلى الجانب، نتحدث عن مصاحبة أمامية، خلفية أو جانبية.

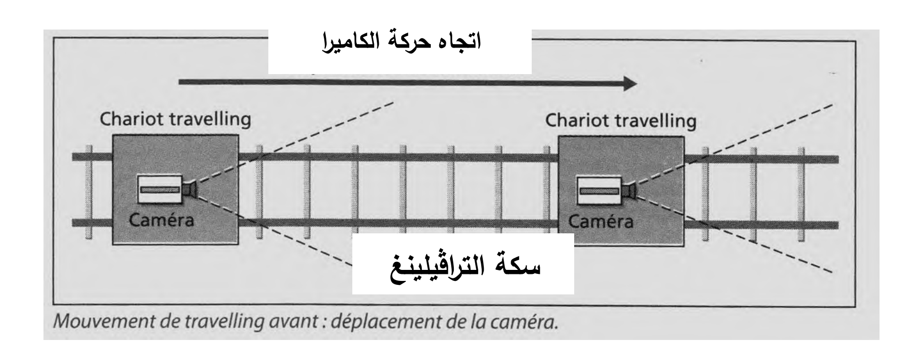
وقد تأتي حركة المصاحَبة بهدف التوضيح أو الوصف (أو أحياناً الاستعراض) أو لمرافقة فِعل ما، ينخرط فيه شخص أو عدة أشخاص، ويقابل انتقالاً منطقياً للكاميرا. ويمكن تنفيذها بمساعدة تجهيزات خاصة توضَع مباشرة فوق الأرض أو تُحمَل على مركبة هي نفسها متحركة (سيارة، مقطورة، قطار، مركب، إلخ).

والغرض منها هنا إظهار الشخصية والمنظر المحيط في آن معاً، كما نراهما من المركبة. وفي هذه الحالة الأخيرة، يكون من الطبيعي تثبيت الكاميرا داخل أو فوق السيارة على سبيل المثال. كما يمكن وضع السيارة المُراد تصويرها فوق صحن شاحنة مكشوفة تُسمّى **شاحنة المصاحَبة** (شاحنة التراڤيلينغ) تؤمّن في الوقت نفسه التغذية الكهربائية اللازمة للإضاءة.

نذكّر بأن حركة الكاميرا هي حركة تعبيرية قبل كل شيء. وهي واحدة من المؤثرات الإخراجية التي تعكس وجهة نظر المخرج. الأداة المثلى لتحقيق هذه الحركة تتمثّل في **عربة التراڤيلينغ** (شاريو التراڤيلنغ)[1]، وهي عبارة عن منصة أو صينية محمولة على عجلات، تتسع على الأقل للمصوّر ومساعده، وفي النماذج الضخمة يمكن أن تتسع أيضاً لشخص أو شخصين إضافيين. ومن جهة نمط الحركة، هنالك طريقتان: العجلات المقعّرة أو المفرّغة تتدحرج فوق سكة أنبوبية الشكل، أو العجلات المحدبة (المليئة) فوق أرض الاستديو أو فوق صفائح من الكونتربلاكيه أو فوق سكة مفرّغة مقعرة الشكل. تتمثّل الطريقة الثانية بالأداة التقليدية المعروفة باسم الدولّي (Dolly). وللدولّي أنواع عدة، كل منها مجهّز بنظام هيدروليكي يسمح برفع وتنزيل الكاميرا أثناء تنفيذ التراڤيلينغ. وثمة معدات ذات عجلات قابلة للطيّ، ومجهّزة بعمود يتحرك صعوداً وهبوطاً بواسطة نظام هيدروليكي خاص، وهي معدات تسمح بالوصول إلى الأماكن التي يصعب وصول الدولّي التقليدية إليها. وتشكل عملية تركيب تجهيزات التراڤيلينغ وتحريك العربات بمختلف أنواعها، واحدة من المهمات الأساسية التي تقع على عاتق فريق المعدّات (الماشينيست). لكن هذا النوع من التجهيزات لا يسمح لمحور الكاميرا الضوئي بالارتفاع أكثر من حدود المترين على وجه التقريب.

---

(١) يمكن رؤية نماذج مختلفة من الآليات المستخدمة في التصوير بشكل عام والتراڤيلينغ بوجه خاص على الرابط: http://www.tsf.fr/catalogue.php?F=13&C=30.



Mouvement de travelling avant : déplacement de la caméra.

حركة مصاحبة أمامية

رافعة الكاميرا (la grue): يمكن القول إن الحركات التي وفرتها هذه الرافعة قد فتحت أمام الكاميرا آفاق البعد الثالث في الفضاء. ربما ينعكس ذلك في حركة شاقولية صرفة ترتفع الكاميرا خلالها كي تُظهر عمق المشهد بأكمله. وقد يتجسّد عبر حركات طبيعية، مثل الحركات البانورامية أو المصاحِبة، تسمح بملاحقة إحدى الشخصيات في صعودها درجات السلّم على سبيل المثال. أو رقصات باليه حقيقية تؤدّيها الكاميرا، كما في أفلام الكوميديا الموسيقية، فقد رأينا كيف تآلفت حركات الرافعة مع حركات المصاحبة ببراعة فائقة.

بعض أنواع الرافعات يستطيع رفع الكاميرا، مع المصور ومساعده، إلى ارتفاع يصل حتى تسعة أمتار. ويتم تجهيز الطرف المقابل لذراع الرافعة بقطع معدنية ثقيلة الوزن، وذلك للحفاظ على توازنها. وحرصاً على سلامة ركابها، ينبغي توخّي الدقة في تركيب الرافعة، وتشغيلها من قبل فنيي معدّات يمتلكون الخبرة الكافية في أمورها. وعندما تثبَّت في صندوق شاحنة مناسبة يمكن لهذه الرافعة حمل آلة التصوير ومعها شخصان إلى ارتفاع يزيد عن ثمانية أمتار، والسير بسرعة 25 كم في الساعة.

ولئن كان نظام الرافعة الذي استعرضناه آنفاً مخصصاً لحمل آلة التصوير والمصور على أقل تقدير، فثمة أنظمة أخرى تكتفي بحمل الكاميرا وحدها إذا تم تجهيزها بمنظار ڤيديو (انظر **الكاميرا**) يسمح برؤية الصورة عن

بعد فوق شاشة مراقبة. وعلى هذا المبدأ، جرى تصميم رافعة **لوما** (*Louma*)، وهو اسم العلامة التجارية لرافعة مبتكرة، من اختراع فرنسي، تُعلَّق فيها الكاميرا في نهاية أنبوب قابل للتوجيه، يصل طوله إلى عشرة أمتار، وهو طول قابل للتغيير بطبيعة الحال. وتكون الكاميرا محمولة فوق قاعدة خاصة، ويجري التحكم بتوجيهها، وضبط البعد المحرقي لعدسة الزوم، إن وجدت، وكذلك ضبط الوضوح والسرعة، عن طريق جهاز التحكم عن بعد. وتتمتع اللوما بالعديد من المزايا: إلى جانب إمكان استخدامها في الأماكن التي يصعب وصول الرافعات التقليدية إليها، يمكن تركيبها في طرف رافعة أخرى، تقليدية، وهذا ما يسمح بتنفيذ حركات مركبة بالغة التعقيد[١].

لقد تطورت صناعة الرافعات، وشهدنا ولادة نماذج منها تتنوع فيها أساليب الجمع بين شكل الذراع وإمكانات التحكم عن بعد بآلة التصوير. ويمكن لهذه الأنواع أن تصل إلى ارتفاع ثلاثين متراً كحد أقصى. وأُدخِلت العديد من التطويرات على اللوما وسواها من النماذج، أهمها استبدال أجزاء الذراع المتعددة بنظام ذراع تيليسكوبي يصل طوله الأعظمي إلى 15 متراً. وتمت أتمتة عمل اللوما من الجيل الثاني بأكمله بوساطة الحاسوب، وبات بمقدورها تنفيذ حركات أكثر تعقيداً.

الكاميرا المحمولة على الكتف: كانت النماذج الأولى لآلات التصوير المحمولة (كاميرا الريبورتاج) مخصصة تحديداً للتقارير المصوّرة، أقلّه بسبب قصر مدة اكتفائها الذاتي[٢]. وهذا، بالمناسبة، لم يمنع السينما الروائية من استخدامها، عندما كانت الظروف وحاجات الفيلم تتطلب ذلك. غير أن الحال تغيرت عند نهاية الأربعينات مع ظهور آلات التصوير 35 مم المجهَّزة بمنظار يسمح برؤية الصورة من خلال العدسة (نظام الريفلكس) وباكتفاء ذاتي كاف.

---

(١) انظر الرابط https://fr.wikipedia.org/wiki/Grue_(cin%C3%A9ma).

وكذلك https://en.wikipedia.org/wiki/Crane_shot.

(٢) سواء على مستوى التغذية الكهربائية أم طول شريط الفيلم الخام الذي يتسع له مخزنها.

وكانت تلك الآلات توفر إمكانية التصوير باليد(١)، لكنها كانت تصدر ضجيجاً عالياً. وفي الستينات ظهرت أولى آلات التصوير عديمة الضجيج من قياس 16 مم، وكانت مخصصة للتقارير التلفزيونية والسينما الوثائقية. أما آلات الـ 35 مم عديمة الضجيج فقد ظهرت في السبعينات، وهي التي فتحت الأبواب نهائياً أمام السينما الروائية للتصوير بالكاميرا المحمولة. واليوم، جاءت التقانة الرقمية والآلات الرقمية الصغيرة (DV) لتوفر للمخرجين حريّات أوسع في الحركة عجزت عن تأمينها الأدوات التقليدية.

لا شك في أن التصوير باليد يطرح خطر ارتجاج الصورة وعدم ثباتها. ويفضَّل هنا تجنّب استخدام العدسات ذات البعد المحرقي الطويل، وهي عدسات تضخّم الحركة بصرياً. وفي مطلق الأحوال، لا بد من وجود مصوّر حاذق ومتمرّس، خصوصاً لتنفيذ اللقطات الصعبة التي تتطلب التصوير أثناء السير. غير أن طريقة التصوير هذه تتيح للكاميرا حركات كان يصعب تخيّلها بالطرق القديمة.

حتى مع وجود المصوّر البارع، يعجز التصوير باليد عن تأمين ثباتية الصورة التي توفرها طرق التصوير التقليدية. ولمعالجة قلّة ثباتية الصورة هذه أثناء حركات الكاميرا الصعبة، توصّل غاريت براون (G.Brown)، في السبعينات، إلى تصميم نظام، أشبه بسرج الفرس، تحت علامة تجارية أسماها **الستيديكام** (*Steadicam*)، يرتديه المصور على الكتف بحيث يحيط بجذعه العلوي، ويتصل بالكاميرا، ذات المنظار الالكتروني، عبر نظام من الأذرع المتمفصلة، مجهَّزة بنوابض تعمل على تخميد الاهتزازات. وهكذا، تظل الكاميرا، وكأنها طافية أمام المصوّر، الذي يراقب الصورة عبر دارة ڤيديو تتوضّع شاشتها فوق الحامل. وتمتاز هذه التجهيزات بمرونة في الاستخدام تفوق إلى حد كبير تلك التي توفرها آليات المصاحَبة أو الرافعات التقليدية، مع تأمين ثباتية في الصورة لا تقل عملياً عما توفره هذه الأخيرة. هذا النوع من المعدّات يتطلب وجود مصوّر متمرّس وبذْل مجهود جسماني غير قليل، ويتم استخدامه في تصوير العديد

---

(١) المقصود التصوير بالكاميرا المحمولة باليد أو على الكتف.

من الأفلام، والتلفزيونية منها على وجه الخصوص، إذ أضحت وسيلة يصعب الاستغناء عنها حينما يتعلق الأمر بتحريك الكاميرا.

المحافظة على ثباتية الصورة وأنظمة تثبيت الصورة: عندما يجري تثبيت الكاميرا فوق عربة متحركة (سيارة أو طائرة مروحية أو سواهما)، ستتأثر الصورة إلى حد كبير بالاهتزازات والارتجاجات، بحيث تغدو غير قابلة للاستخدام، خصوصاً في حال استعمال عدسة ذات بعد محرقي طويل.

وبالإمكان امتصاص الاهتزازات، إلى حد ما، بواسطة نظام تَخامد مناسب يوضع بين الكاميرا والعربة. وأغلب اللقطات المصوَّرة من الطائرات المروحية تنفَّذ باستخدام هذا النظام.

لكن هذه الأنظمة تظل عاجزة عن التخلص تماماً من آثار الارتجاجات وبعض الاهتزازات، وكان لا بد من اللجوء إلى أنظمة أخرى تعتمد مبدأ الجيروسكوب، لتأمين ثباتية الكاميرا (أيضاً ضمن حدود معينة، وهذا ينسحب أيضاً على كل الأنظمة المستخدمة لهذا الغرض) وعزلها عن حركة العربة الحاملة.

وضمن أنظمة التثبيت تلك، لم يعد الجيروسكوب يُستخدَم لتثبيت الكاميرا نفسها بل للتحكم بنظام ضوئي، يوضَع أمام عدسة الكاميرا، ليحرف مسار الأشعة الضوئية، بحيث **يعوّض** اهتزازات الكاميرا: تجري الأمور على المستوى البصري وكأن هذه الاهتزازات قد أزيلت. صحيح أن هذه الأنظمة تظل سريعة العطب نسبياً ولا يمكن استخدامها مع العدسات ذات البعد المحرقي القصير، لكنها تمتاز، إذا ما قورنت مع أنظمة تثبيت الكاميرا نفسها، بخفة وزنها وصغر حجمها، وبالتالي سهولة حملها عند الحاجة، وهذه ميزة ليست بقليلة. كذلك، يمكن تصنيف الأنظمة التي تستخدم السترة الشبيهة بسرج الفرس، التي ذكرناها آنفاً، هي أيضاً ضمن الأنظمة الخاصة بتثبيت الصورة.

بدورها، وفّرت التطورات التي شهدتها تقانة المعالجة الرقمية في عمليات ما بعد التصوير، إمكان تخفيض أثر بعض الاهتزازات التي تطال الصورة أثناء التصوير إلى حدها الأدنى.

العدسات ذات المحرق المتغير: من المعروف أن تغيير البعد المحرقي للعدسة أثناء التصوير يولّد انطباعاً بصرياً قد يوحي بحركة مصاحبة (أمامية أو خلفية) وفق محور التصوير. لكن من الواجب التمييز بين هذا التأثير وحركة المصاحبة الفعلية، إذ إن هذه الأخيرة هي وحدها التي تعطي تأثيراً على المنظور المرئي بأكمله.

الحركات المُقادة بالحاسوب: في بعض أفلام الخدع البصرية ذات الميزانيات الضخمة، يجري استخدام الحاسوب لقيادة بعض حركات الكاميرا. هذه التقنية تسمح بتحقيق مؤثرات خاصة بالغة التعقيد، وخاصة تكرار حركة بعينها مرتين أو عدة مرات متتالية بدقة متناهية.

التعويض (Compensation):

- **مرشّحات التعويض:** وهي تلك التي توفر إمكان تصحيح تلوينة طاغية غير مرغوبة، وذلك بطريقة التعويض التكميلي.

- **حركة ثانوية للكاميرا:** نلجأ إليها لتعويض حركة رئيسية. البانوراما التعويضية: هي تلك التي تسمح بإعادة التأطير (الكادراج) أثناء حركة المصاحَبة (التراڤيلينغ). المصاحبة التعويضية: وهي حركة المصاحَبة التي تسمح بإعادة التأطير أثناء الحركة البانورامية.

الإضاءة (Éclairage):

إضاءة الفيلم، أو **إنارته**، وبتعبير أبسط، سويّة الأمانة الفوتوغرافية للصور التي أرادها المخرج، كلها تشكل جوهر عمل **مدير التصوير**(١). ونسميه عادة *Chef opérateur*، أو اختصاراً، *Opérateur*.

مدير التصوير هو المسؤول عن الصورة، لكن عمله أعقد من ذلك بكثير. فهو من يقرّر، بالتوافق مع المخرج، وتبعاً لتعليمات التقطيع (الديكوباج)، موقع الكاميرا وحركاتها، والكادرات المتتالية التي ستتمخض عنها. لكن، هنالك مهندس الديكور الذي يسعى أيضاً إلى إظهار ديكوراته، والممثلون الذين يرغبون في البروز أمام الكاميرا، هذا فيما يطالبه مسؤول الإنتاج بالإسراع وتوفير استهلاك الطاقة الكهربائية. فإلى جانب مهاراته التقنية وحسّه الجمالي، على مدير التصوير إذاً أن يتمتع بملَكَة التواصل الإنساني، وبقدر كبير من المرونة والانفتاح على الجميع. لكن ثمة ميدان يخصّه هو وحده، إنه ميدان الإضاءة، أي امتلاكه زمام الأمور فيما يخص ليس فقط مصادر الإنارة، لكن أيضاً السيطرة على أجواء الفيلم، والتحكّم باللواقط الضوئية في آلات التصوير الرقمية، وبكل ما يمكن أن يمنح الصورة خصوصيتها.

إن الحاجة إلى الإضاءة أمر بدهي عندما يجري التصوير داخل **الاستديو**، وهو مكان مغلق ومعزول عن أي نور خارجي: هنا لا بد من تكوين إضاءة قادرة على إنارة الديكور والممثلين الذين سيتنقلون داخله، بما يؤمّن خلق الأجواء التي يتطلبها السيناريو، ويخدم الرؤية الإخراجية. وليس من الصعب أيضاً إدراك ضرورة وجود الإضاءة في المشاهد **الداخلية الواقعية**، فالإضاءة

---

(١) وأحياناً Cadreur، وبالإنجليزية: Cinematographer.

الطبيعية نادراً ما تكون كافية مقارَنة بحساسية شريط الفيلم أو اللواقط الضوئية، هذا بالإضافة إلى أنها تتغير أثناء النهار من ساعة إلى أخرى. أما في المشاهد الخارجية، فإن مسألة التباين هي التي تحتّم وجود الإضاءة، بل إنها تحتّم أيضاً وجود إضاءة تزداد شدّتها مع ازدياد شدة الإنارة الطبيعية المتوافرة في موقع التصوير. فعندما يكون الشخص في الظل (أو مضاء بنور يواجه الكاميرا)[١] يتلقى إضاءة أقل بكثير من تلك التي تتلقّاها الأجزاء المضاءة بنور الشمس، ومع هذ القدر من التباين يعجز الحامل الفيلمي (أكان شريطاً أم رقمياً) عن تسجيل المشهد بشكل صحيح (أنظر **التباين**). وإذا لم نقم بإنارة هذا الشخص بإضاءة إضافية لتخفيف التباين فسنقع، عند تصوير المشهد، إما على خلفية واضحة وشخصية قليلة الوضوح لأنها مُعتمة (نقول إن الظلال غائمة)، أو على شخص واضح لكن على خلفية شديدة الإضاءة (نقول إن الأضواء الشديدة **محروقة**).

لمحة تاريخية: واجهت السينما منذ بداياتها هذا النوع من الصعوبات، ولمّا تزل تواجهها، رغم أن الأمور تطورت إلى درجة كبيرة، منذ ذلك الزمن الذي كان فيه المصور يدوّر آلة التصوير بيده وهو يدمدم مارشاً عسكرياً لضبط الإيقاع. لكن تطور الفن يرتبط ارتباطاً وثيقاً بتطوّر أدواته التقنية.

مرحلة الأبيض والأسود:

في بدايات السينما لم تكن الطبقة الحساسة على درجة كافية من الحساسية، ولم تكن بهذا تسمح بالتصوير إلا ضمن إنارة قوية: الأفلام الأولى (ومن بينها أفلام الأخوين لوميير) جرى تصويرها في الهواء الطلق حصراً. ثم، وعندما ظهر الفيلم الروائي والديكورات، انتقل التصوير إلى داخل الاستديو (انظر **الديكور**)، وكان وقتئذ مجرد سقف وجدران من زجاج، وجرت العادة أن يتم التحكّم بكمية الإضاءة ووجهتها باستخدام أنواع خاصة من المظلّلات والستائر.

---

(١) Contre-jour، هامش سابق.

غير أن التبعية للضوء الطبيعي كانت تشكل قيداً. ولعلّ هذا القيد هو الذي وقف خلف ولادة هوليوود كما عرفناها: في البدء، تركّز الإنتاج الأمريكي حول مدينتي نيويورك وشيكاغو. وكان السعي خلف الأجواء المشمسة والمعتدلة هو الذي دفع الروّاد الأوائل، بدءاً من عام 1908، إلى الاستقرار في كاليفورنيا. وهكذا، شعرت السينما مبكراً بضرورة اللجوء إلى الإنارة الاصطناعية. وهذه قامت في البداية على مصابيح القوس الكهربائية[١] التي كانت تستخدم آنذاك في الإنارة، وهذه المصابيح تمتاز، شأنها شأن ضوء النهار، بإشعاعاتها العالية في منطقة الأزرق/ البنفسجي من الطيف الضوئي المرئي، وتستطيع بالتالي أن تؤثر في الطبقة الحساسة **الأورتوكروماتية**[٢] التي كانت مستَخدمة آنذاك في شريط الفيلم؛ كما استخدمت أيضاً المصابيح العاملة على بخار الزئبق والتي كان يستعملها فنانو الغرافيك (انظر **الطبقة الحساسة**).

وبحلول عام 1928 ظهرت الطبقات الحساسة **البانكروماتية**[٣]، التي تتحسّس طيف الضوء المرئي بأكمله. وهذه سمحت باستخدام المصابيح المتوهجة، واقتصر استخدام الأقواس الكهربائية على إضاءة المشاهد الخارجية والديكورات الضخمة، وذلك بسبب استطاعتها العالية وتغطيتها الواسعة. تلا ذلك، بعد مدة وجيزة، تصنيع مركّبات ذات حساسية أعلى، وتوافرت عندئذ كل الشروط التقنية التي سمحت بالتحكم التام بالصورة البيضاء والسوداء.

من المسلّم به تاريخياً، أن الفرنسيين هم أول من نظر إلى الإضاءة بوصفها، هي أيضاً، عنصراً من عناصر التعبير السينمائي. وبعد الحرب العالمية الأولى، فرضت التعبيرية الألمانية رؤيتها الفنية الجمالية، حيث تمّت دعوة العديد من

---

(١) عبارة عن قضيبين متقابلين من الفحم، يطبق بينهما فرق كمون كهربائي عال جداً يسبب في تأيّن الهواء الفاصل بينهما وحدوث شرارة تفريغ. وقد سمّيت بالقوس لأن الشعلة أو الشرارة التي تولدها تأخذ شكل القوس، بسبب تيارات الهواء الساخن التي تصعد نحو الأعلى عند حدوثها. انظر **المنابع الضوئية**.

(٢) Orthochromatique أي الحسّاسة فقط للونين الأزرق والأخضر. انظر **اللون في السينما**.

(٣) Panchromatiques الحسّاسة للألوان الأولية الثلاثة الأزرق والأخضر والأحمر.

مديري التصوير الألمان إلى باريس، ثم إلى هوليوود. وعليه، شهدنا ولادة أسلوب تصويري ذي مرجعية أوروبية واضحة، استوعبه الأمريكيون بنجاح تام عبر أفلام شاع فيها التباين بين النور والظلال. شكّلت فرنسا آنذاك مفترق طرق، التقى عنده المهاجرون القادمون من أوروبا الوسطى، قبل رحيلهم إلى الولايات المتحدة، بالأمريكيين الذين جاؤوا للعمل في أوروبا. وقد نجح مديرو التصوير الفرنسيون في الاستفادة من هذا التمازج. وفي الوقت الذي بدأ فيه ظهور الألوان، كان الأسلوب الفرنسي في سينما الأبيض والأسود يشهد عصره الذهبي، ولعل في هذا شيء من المفارقة. كان عمر السينما حينذاك نصف قرن، وكانت قد استخدمت كل أنواع الإضاءة، وكل أساليب التصوير. وها هي سينما الأبيض والأسود في فرنسا تبلغ ذروة النجاح.

مرحلة الألوان:

وُجد اللون منذ بدايات السينما. كانت أفلام ميلييس تُلوَّن باليد، صورة صورة. ثم انتقلنا إلى التلوين باستخدام القوالب المفرّغة[(١)]، وأخيراً باستخدام الصبغ أو الاصطباغ. في موازاة ذلك، سرعان ما ظهرت المحاولات الأولى لتسجيل ألوان المشهد المصوَّر مباشرة فوق الشريط، بدأت بجمع لونين أوليين ومن ثم ثلاثة. وبفضل هذه الأخيرة، فرض اللون حضوره بصورة فعلية: **التكنيكولور** ثنائي الألوان، ثم ثلاثي الألوان، و**الأغفاكولور** (الذي ظهر في أثناء الحرب). وكان لا بد من انتظار الخمسينيات كي نرى اللون يكرّس وجوده بصورة نهائية، إلى درجة أنه دفع بالأبيض والأسود إلى مرتبة الاستثناء (انظر **اللون في السينما**).

نظام التكنيكولور، الذي ساد سيادة شبه مطلقة قبل الخمسينيات، كان يتطلب آلة تصوير ثقيلة جداً وصعبة المراس، وكذلك ضعيفة الحساسية (في

---

(١) Pouchoir، وهو عبارة عن صفيحة من الورق المقوّى أو من المعدن، نقوم بقصّها وتفريغها وفق صورة معينة، بحيث تشكل نموذجاً أو قالباً نستطيع استخدامه لنسخ أو تلوين تلك الصورة على نسخ متعددة، هامش سابق في فقرة «الألوان».

الأصل: 8 آزا ASA أو آيزو ISO) وتعطي صورة جيدة التباين، ذات ألوان أمينة من حيث درجة تشبّعها. وتجدر الإشارة إلى أن استخدامها ظل يخضع لديكتاتورية **مستشاري اللون** المندوبين عن الشركة الصانعة، وهؤلاء كانوا يتدخلون في كل مرحلة من مراحل الإنتاج. لكن سرعان ما ظهرت أنظمة المونوباك (monopack) السالب / الموجب (تحديداً الأغفاكولور والإيستمانكولور والفوجيكولور)، القابلة للاستخدام مع آلة التصوير العادية، والتي ازدادت حساسيتها بالتدريج، وبفضلها استطاع اللون أن يغزو السينما. اليوم، باتت الأشرطة الملوّنة تمتاز عملياً بالقدر نفسه من الحساسية وسهولة الاستخدام التي كانت تميّز نظيرتها من أفلام الأبيض والأسود، وصارت تعطي صورة لا تني دقتها تتحسن مع الزمن. وحتى الآن، لم تكتسب اللواقط الرقمية القدر نفسه من سهولة الاستخدام.

إلى جانب الصعوبات التقنية، طرح قدوم اللون مشكلات فنية أيضاً. كان الأبيض والأسود بطبيعته يمثّل شكلاً من أشكال **الإسقاط** للواقع الملوّن. بدورها، كانت صور نظام التكنيكولور محطّ تقدير واحترام بعض عشاق السينما، لكن جودة أدائها لم تنبع من النظام بحد ذاته، وهو نظام أمين إلى درجة معقولة، بقدر ما جاءت من الديكورات والملابس، ومن تلك الطريقة الخاصة في التصوير، التي استتبعها.

ظهرت «الموجة الجديدة الفرنسية» في سنوات 1950-1960، في أعقاب الواقعية الإيطالية، وهذه الأخيرة وُلدت أثناء الحرب، كردة فعل ضد سينما الهواتف البيضاء التي ازدهرت في ظل الفاشية، لكن أيضاً بسبب الصعوبات الاقتصادية التي عرفتها تلك الفترة[١]. بعد ذلك بعشر سنوات، ظهرت مجموعة من نقاد السينما الفرنسيين، قدِموا من مجلة **كراسات السينما**[٢]، وراحوا يهاجمون السينما الفرنسية التقليدية. ولأسباب أيديولوجية، وفي نفس الوقت إقتصادية، شرعت هذه الموجة الجديدة في دفع السينما إلى خارج الاستديوهات، حيث كانت

---

(١) انظر **الواقعية الجديدة** في قسم **مرجعيات السينما**.

(٢) انظر فقرة «**كراسات السينما**» في قسم **مرجعيات السينما**.

حبيسة التقاليد القديمة، ومتطلّبات التسجيل الصوتي بما توافر آنذاك من تجهيزات، ونزعة التسلط لدى المنتجين بطبيعة الحال.

وجاء ظهور أنواع جديدة من المركّبات الكيميائية عالية الحساسية للأبيض والأسود، كانت تُستخدَم في التصوير الفوتوغرافي، وكذلك بروز أسلوب جديد في الإضاءة اعتمده بعض مديري التصوير، لتسهم مجتمعة في نجاح هذه الثورة الصغيرة مقابل ثمن إشكالي، تمثّل في اعتماد إضاءة الأبيض والأسود، كما كان يُضاء الملوّن آنذاك، أي مع تباين أقل، ومن دون مناطق ظل، وبواسطة منابع ضوئية غالباً غير مباشرة. واندرج كل ذلك تحت شعار تبنّي الضوء الأقرب إلى الطبيعي، وتوسيع هامش الحرية أمام حركة الممثل والكاميرا.

جاءت النتائج متفاوتة في الواقع. فاللون بحد ذاته، هو الذي يثبّت ويضمن تكوينية الصورة وتمايز السويّات والكتل فيها. لكن النتيجة في الأبيض والأسود تكون أقل وضوحاً من دون الاشتغال على بناء الإضاءة. وهذه الطريقة في الإضاءة، التي خففت أعباء التصوير، وفتحت الباب تالياً أمام وصول جيل جديد من السينمائيين، أفرزت بالمقابل إضاءة أكثر حيادية بما لا يقاس. واليوم، اعتاد الجميع التعامل مع اللون كما كانت الحال في الماضي مع الأبيض والأسود، وعليه نشهد عودة إلى الاستديو، على الأقل حينما يكون التحكّم بعناصر التصوير من أولويات صانعي الفيلم، خاصة في الأفلام التي تكثر فيها المؤثرات الخاصة، وحينما تسمح ميزانية الفيلم بذلك.

المعدّات: يوجد اليوم نوعان من معدّات الإضاءة يتعايشان معاً: المعدّات التقليدية وتلك التي استفادت من آخر التطورات التقنية.

البروجكتورات ذات القوس الكهربائية (للذاكرة): المنبع الضوئي هنا هو شرارة التفريغ الكهربائية التي تتولّد بين ناقلين من الكربون تجري تغذيتهما بتيار مستمر (انظر **المنابع الضوئية**). صحيح أن بروجكتورات القوس الكهربائية هي معدات ثقيلة ومربِكة (هي أقدم معدات الإضاءة الاصطناعية في تاريخ السينما) لكن كمية الضوء التي تعطيها لم تبلغها أي من أجهزة الإضاءة الأخرى. كانت

قوس الـ 225 أمبير مصدراً للإضاءة مجهزاً بعدسة فرينل[١] قطرها 60 سم، يرتكز فوق قاعدة تتحرك شاقولياً بواسطة محرك كهربائي. وقد ظلت الأقواس الكهربائية قيد الاستخدام حتى الثمانينيات قبل أن يتم استبدالها بمصابيح الـ HMI[٢].

البروجكتورات ذات المصابيح المتوهجة: وتُجهّز اليوم بمصابيح تعمل بالكوارتز، وهي واحدة من أصناف المصابيح المتوهجة ذات حجم أصغر بكثير من حجم المصابيح التقليدية (انظر **المنابع الضوئية**). في البروجكتورات المجهزة بعدسة فرينل (وتسمى عادة بروجكتورات فرينل)، يتوضّع المصباح في محرق العدسة، أمام العاكس، على مبدأ مصباح المنارة. ورغم أنها ليست الأفضل من ناحية المردود الضوئي، إلا أن هذه البروجكتورات تشكل الأساس في تجهيزات الاستديوهات، لأنها توفر أفضل إمكانات التحكم بشدة الإضاءة. ويسمح نظامها الضوئي، من خلال تحريك المصباح خلف العدسة، بالحصول على كل التعبيرات المرغوبة للحزمة الضوئية، من الأكثر اتساعاً إلى الحزمة الضيقة، كما يوفر ظلالاً واضحة. وبهذه البروجكتورات يصبح من السهولة بمكان تشكيل الإنارة بدقة كبيرة، بواسطة جنيحات معدنية، أو تعديلها باستخدام ناثرات الضوء ... (الملاحظات نفسها تنطبق على البروجكتورات HMI المجهزة بعدسة فرينل). ونجد هذا النوع باستطاعات 100، 300، 500، 650، 1000 واط و2،

---

(١) Lentille de Fresnel، نوع من العدسات اخترعه أوغستين فرينل عام 1822، للاستغناء عن المرايا التي كانت تُستخدَم في المنارات وهذه المرايا كانت تمتص نصف طاقة الإضاءة الصادرة عن المصابيح. وهي عدسة ذات شكل أسطواني محدّب تصمَّم بحيث يكون بعدها المحرقي قصيراً وقطرها كبيراً. وتؤدي هذه العدسة دوراً كبيراً في تركيز الحزمة الضوئية وتقليل المفاقيد. وتستخدم في كثير من التطبيقات بما فيها أجهزة العرض السينمائية.

(٢) نوع من مصابيح الهاليدات المعدنية تعتمد مبدأ تفريغ الشحنة تحت ضغط عال. وأصل التسمية ألماني وترجمتها الإنجليزية: Hydrargyrum Medium-arc Iodide، ومنها أنواع تصدر ضوءاً حرارته قريبة جداً من حرارة ضوء النهار. وسنتطرق إلى هذا النوع في فقرة قادمة.

5، 10، 20 كيلوواط. أما الأنواع التي لا تحمل عدسة فرينل، أو البروجكتورات المفتوحة، وهي لا تحوي سوى مصباح متوضع أمام العاكس، فتستخدم لإملاء الظلال أو خلق الأجواء الخاصة، أو كمصدر للضوء المنعكس. ويتألف البروجكتور المفتوح من علبة كبيرة على شكل متوازي مستطيلات، باستطاعات 2 أو 5 أو 10 كيلوواط. وتُعدُّ نماذجها ذات الضوء المباشر، وباستطاعة 2 أو 4 كيلوواط، أضواءاً نموذجية لخلق الأجواء الخاصة، ويطلق عليها اسم **الضوء الخافت** أو **الناعم (*soft light*)**.

إلى جانب البروجكتورات التي سبق ذكرها، التي تُصدر ضوءاً منتثراً، توجد بعض البروجكتورات لا تحوي عدسة فرينل لكن عاكسها يكون بارابولي الشكل[١]، وتصدر حزمة موجَّهة، يتم ضبط فتحتها من خلال تحريك العاكس خلف المصباح. ونخص بالذكر منها البروجكتورات باستطاعة 2 كيلوواط ذات الكوارتز (وتلقب بالشقراء) والـ 800 واط (المسماة الماندارينة[٢])، ويكثر استخدامها اليوم في التصوير، وتمتاز بمردود ضوئي عال ووزن خفيف، ما يجعلها مناسبة لإضاءة المشاهد الداخلية مع الديكور الواقعي.

البروجكتور ذو مصباح التفريغ بالهالوجينات المعدنية، من نوع HMI (الـ HMI هو اسم تجاري يعود لشركة أوسرام Osram الألمانية)، هو ليس أكثر من قوس كهربائية تتوضّع ضمن حوجلة من نوع خاص، يعمل بالتيار المتناوب، بمردود عال جداً، ويعطي حرارة لونية من نوع ضوء النهار، على عكس المصابيح المتوهجة. وتستخدم هذه القوس في البروجكتورات المجهزة بعدسة فرينل، أو تلك العاملة من دونها، باستطاعات 200، 400، 575، 800، 1200 واط و 2,5، 4، 6، 12، 18 كيلوواط. ولأنها تتغذى بالتيار المتناوب، قد تولّد مصابيح الـ HMI نوعاً من الوميض المتناوب، يُخشى من انتقاله إلى

---

(١) Parabolique، أي على شكل قطع مكافئ.

(٢) بسبب شكلها القريب من شكل البرتقالة اليوسفي أو اليوسف أفندي ولونها البرتقالي.

انظر الرابط https://fr.wikipedia.org/wiki/Mandarine_(%C3%A9clairage)

الصورة إذا لم تُتّخذ الاحتياطات اللازمة لتفادي ذلك، وتحديداً على مستوى فتحة العدسة، التي ينبغي أن تكون 180 درجة عند التصوير بسرعة 25 صورة في الثانية، و172 درجة عند سرعة 24 صورة في الثانية، إلخ. (تختلف قيم الضبط في الولايات المتحدة، حيث تردد التيار الكهربائي المنزلي يساوي 60 هرتز، بدلاً من 50 هرتز كما في أوروبا).

الإضاءة بالأنابيب المشعَّة: الأنبوب المشع هو أنبوب زجاجي مملوء بغاز نادر، تحدث في داخله شرارة كهربائية تولّد إشعاعات فوق بنفسجية، تتسبب في تأيّن المسحوق الناعم المتوضع على الجدران الداخلية وتجعله يصدر الضوء. وهي أنابيب ضعيفة المردود، لكنها تصدر ضوءاً ناعماً. وتتوافر أنواعها المصنّعة للاستخدام السينمائي بدرجتي حرارة لونيتين: 3200 كيلڤن (وتسمّى أنابيب التنغستون) و5600٠ كيلڤن (وتسمى ضوء النهار). وتختلف أطوال الأنابيب المستخدمة عادة من مصنّع إلى آخر، وتكون إما بطول 36، 60، 90، و120 سم وقطر 38 مم، أو بطول 55، 85، 145 سم وقطر16 مم. تتناسب إضاءة الأنبوب المشع طرداً مع طوله. وتمتاز أنظمة الإضاءة بالأنابيب المشعّة بخفة وزنها، لكنها هشّة نسبياً وقابلة للكسر بسهولة، وتُعدُّ بديلاً للمصابيح المتوهجة والـ HMI، لكن يمكن أن تستخدم بالترافق معها.

الإضاءة باستخدام الثنائيات الباعثة للضوء LED: الثنائي الباعث للضوء LED(١) هو منبع ضوئي يستند إلى تقنيات الإلكترونيات الدقيقة، عبارة عن ثنائي (دايود) من معدن نصف ناقل يحوّل الطاقة الكهربائية إلى إشعاعات ضوئية وحيدة اللون. وتبعاً لمادة نصف الناقل المستخدم يمكن الحصول على ثنائيات تشع لوناً أزرق أو أخضر أو أحمر، وألواناً أخرى متعددة. ويمكن لثنائي LED أزرق، مغطى بمادة فوسفورية، أن يصدر ضوءاً أبيض قريباً من ضوء النهار. وبفضل حجمها الصغير، واستهلاكها القليل، وعمرها الطويل، مابرحت

---

(١) من الإنجليزية Light Emitting Diod.

الثنائيات المشعة تحتل مكانة تزداد أهميتها يوماً بعد يوم، بين وسائل الإضاءة ذات الاستطاعة المنخفضة. ويتم تجميعها في لوحات مضيئة ما يوفر إضاءات مساعِدة في فضاءات محدودة الاتساع أو ضعيفة الإضاءة. وإذا جُمعَت الألوان الأولية منها، أي الأزرق والأخضر والأحمر، واستُخدمت معاً في الوقت نفسه، يمكن الحصول على ضوء أبيض أو على آلاف الألوان الأخرى.

حالات خاصة: عند تصوير المشاهد الخارجية، تسمح العواكس بإعادة توجيه ضوء الشمس نحو مناطق الظلال (لتقليل التباين). والعاكس عبارة عن لوح متغير الاتجاه، وجهاه مطليان بالمعدن، وجه خشن وآخر ناعم، مربع الشكل، طول ضلعه متر واحد (أو 1.20م). ولتغطية مساحات أوسع، يمكن استخدام أنسجة عاكسة مشدودة بإطارات من الألمنيوم، ذات أبعاد متنوعة: 3X3م، أو 4X4، 6X6 أو 6X12م. هذه الإطارات قد تحمل أنسجة ناثرة للضوء، تسمح بتخفيف حدة نور الشمس وهي في كبد السماء، أو النور الصادر عن مصدر شديد الإضاءة يدخل من النافذة على سبيل المثال.

المُلحَقات (الأكسسوارات): لكي يكون الضوء طوع بنانه، يمتلك مدير التصوير مجموعة متنوعة من الملحقات اتخذت في بعض الأحيان تسميات لافتة[١]: الجنيحات قاطعة الدفق، الزنجيات، الرايات، المامّا mammas (وهذه تسمح بحجب جزء من الحزمة الضوئية)، والكثافات الحيادية (تسمح بمرور نصف أو ثلث كمية الضوء)، التجهيزات الناثرة (*spun* أو الـ *spoun*، الإطارات trames، التول tulles، إلخ.) أو العاكسة (ورق الألمنيوم، البوليستيرين الممدّد أو المُسال extrudé، إلخ)، الجيلاتين الملوّن، إلخ.

التصوير: لا يستطيع الفيلم تسجيل مختلف عناصر المشهد المصوَّر بشكل صحيح، من العنصر الأشد إنارة إلى العنصر الأكثر ظلاماً، إلا إذا كانت نسبة التباين غير عالية (انظر **التباين**). وعليه ينصبُّ عمل مدير التصوير أساساً، من وجهة النظر التقنية البحتة، على:

---

(١) وهذه بالطبع تسميات تستخدم في فرنسا.

- إما تعديل تباين الموضوع المصوَّر لجعله ضمن الحدود التي يتقبلها الفيلم أو اللاقط، ومن هنا تنبع ضرورة وجود الإضاءة، التي تسمح بتحقيق ذلك.
- أو تحديد التفاصيل التي يمكن تجاهلها، لا بل توظيف عدم وضوح هذه التفاصيل في المشهد المصوَّر كوسيلة فنية حاملة للدلالة. والمثال النموذجي حول ذلك نواجهه في المشهد الداخلي الذي يضم نافذة تسمح برؤية المنظر الخارجي. فإذا كان هذا الأخير شديد الإنارة، لن نتمكن من تمييز تفاصيله. وإذا أخذنا في الحسبان نوعية الفيلم، فلا بد في هذا المشهد من طرح السؤال: هل من المناسب عدم تمييز تفاصيل الخارج أو هل بإمكاننا الاستفادة من ذلك؟ هل ينبغي، على العكس، فعل المستحيل كي يظل المنظر الخارجي مرئياً؟ أي أن القرار هنا يتعدّى الإطار التقني ليصبح مسألة مقاربة فنية.

الملاحظة السابقة تنسحب على موضوع التصوير بشكل عام: هنالك ترابط وثيق بين الإضاءة والميزانسين. فمثلاً، وتبعاً لطبيعة القصة وشخصياتها، هل نحتاج إلى إضاءة ناعمة أم حادّة مع مناطق ظل واسعة؟ هل سيلعب الميزانسين على عمق الحقل؟ كل هذه الخيارات يتم حسمها في مرحلة الإعداد للتصوير.

التصوير الداخلي (في الاستديو أو مع الديكور الواقعي): عموماً لا تملك المصابيح العادية الاستطاعة الكافية لإنارة الديكور. ولكي **نخلق الانطباع** بأن المشهد مضاء بالمصابيح التي نراها فيه، يحتاج الأمر إلى تشكيلة من البروجكتورات، في توزيع محدد، وأحياناً بالغ الدقة، خاصة إذا كانت هنالك حركة للممثلين والكاميرا. وينسحب ذلك على المشهد الداخلي النهاري، مع نافذة أو أكثر تطلّ على منظر خارجي مكشوف. وهكذا يبني مدير التصوير إضاءته في الموقع، وكأنه مهندس معماري. كل ضوء يستدعي ضوءاً آخر، وهكذا دواليك، وينطلق عادة من إضاءة منطقة الديكور، هذا إذا رأينا أن المشهد يبدأ بلقطة عامة، لينتهي إلى أماكن وجود الممثلين. يبدأ هذا البناء بتكوين

«المؤثرات» الضوئية التي تؤمّن للصورة وقْعها الدرامي، وتكون منسجمة مع الديكور. وينبغي اختيار هذه الإنارة الأساس، أو الـ *key light*، بما يتناسب ومستوى الإضاءة المطلوبة.

ولضبط التباين النهائي للصورة، ينبغي كسر حدة الظلال التي ولّدتها المؤثرات الضوئية الأساسية: لهذا الغرض نضيف ضوءاً يسمى **ضوء الأجواء** (*lumière d'ambiance*) أو **الضوء المساعد**[١]. والمتعارف عليه أن شدّة ضوء الأجواء، في صورة قليلة التباين، تساوي نصف شدّة ضوء المؤثّر الرئيس، وهذا يقود إلى **تباين إضاءة** يساوي 3 (ذلك أن العناصر المُنارة بضوء المؤثّر والأجواء معاً تتلقى ثلاثة أضعاف الضوء الذي تتلقاه العناصر المُنارة بضوء الأجواء وحده).

وإلى جانب ضوء المؤثر وضوء الأجواء، تُضاف **الأضواء الخلفية**[٢] (*les décrochage*)، أو الكونترجور، التي تنير العناصر من الخلف، وتحوطها بالتالي بهالة ضوئية توحي بالعمق، عبر فرز مختلف مستويات الصورة. هذه الأضواء لا بد منها لتسهيل قراءة الصورة بالأبيض والأسود، لكنها غير مطلوبة بالضرورة في الألوان. ذلك أن الألوان، بتباينها الذاتي، كافية لإكساب الصورة انطباعاً بالتجسيم. وممّا يعزّز هذا التجسيم كذلك استخدام الأنوار الجانبية في المستوى الأفقي، وتسمى بالإنجليزية *cross light*.

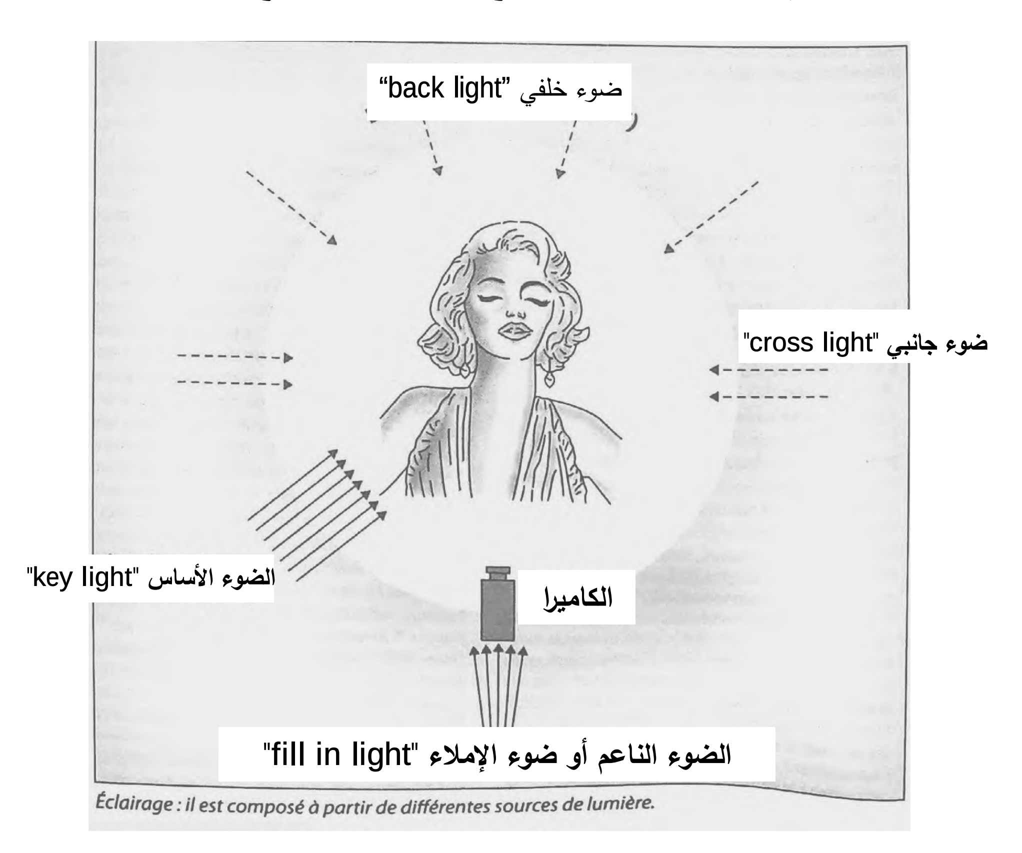
هذه الأنوار الأساسية الثلاثة تشكّل ما نسميه إضاءة ثلاثية النقاط: المؤثّر، الجو، الخلفي. هذا المخطط المبدئي (الشكل يبيّن التوضع النظري لأنواع الإضاءة) قد يتكرر مرّات عدّة قبل بلوغ الهدف المنشود، وقد يبدو في النهاية على درجة كبيرة من التعقيد.

---

(١) ويسمى أيضاً الضوء الناعم (lumière douce، soft light)، أو ضوء المَلء (بالإنجليزية Fill-in light)، بمعنى ملء مناطق الظلال بالنور المطلوب.

(٢) غالباً ما تكون هذه الإضاءة عالية الشدة وتوضع خلف الممثلين، أي في مواجهة الكاميرا، ومن هنا تسميتها أيضاً بالكونترجور، وتعمل على إبراز الممثل بالنسبة للخلفية بحيث تظهر ما يشبه الصورة الظلّية له.

إن اختيار إضاءة المؤثّر يرتبط بعاملَين رئيسيين: اتجاه الضوء العام الذي تحدّده المصادر المرئية في المشهد، إضافة إلى مواقع الممثلين. ويمكن الحصول على هذا المؤثّر باستخدام بروجكتور وحيد يوضَع في مكان بعيد، بحيث يحدّ من تغيّرات الإنارة التي يتلقاها الممثلون حينما يقتربون أو يبتعدون عن المنبع الضوئي. لكن، تبعاً لطبيعة المشهد، في مشهد داخلي ليلي على سبيل المثال، يمكن توليد هذا المؤثّر باستخدام بروجكتور 500 واط يوضع بالقرب من الموضوع المُراد إضاءته.



Éclairage : il est composé à partir de différentes sources de lumière.

الإضاءة: وتتكون انطلاقاً من مجموعة من المصادر الضوئية

أما أضواء الأجواء باختلاف أنواعها، التي تفيد في تشكيل الظلال وفق المستوى المرغوب، فتتعلق هي الأخرى بكل حالة نوعية على حدة. فقد ندع أحياناً مناطق ظل من دون أي إضاءة، بغرض تعزيز التأثير الدرامي.

بصورة عامة، ينبغي أن يكون للمشهد وقْعه الخاص على المستوى الفني الجمالي. هذا الوقْع يتأتّى بمعظمه من العلاقة بين المساحات المضاءة والمساحات المعتمة، وهو ما يقابل توزُّع الضوء والظلال في اللوحة المرسومة. فإذا كانت المناطق المضاءة هي الغالبة، نقول إننا مع **أساس عال** *high key*، وهو ما اعتدناه في أفلام الكوميديا الموسيقية. وإذا طغت المناطق المعتمة، فنحن مع **الأساس الخافت** *low key* الذي يميّز الأفلام البوليسية.

حتى من دون تعمّد أي تأثير درامي، ولكي لا يبدو المشهد مسطّحاً وعلى نمط واحد، من المفضّل جعل الممثل ينتقل في حركته من مناطق معتمة (نسبياً) إلى مناطق أكثر إضاءة، وهذا يتقاطع مع حقيقة أن السينما حركة. علينا أن نبتكر في كل مرة دينامية معينة للنور. الحركة هنا حركة مكانية كما سبق ورأينا. وهي أيضاً حركة زمانية: لا نضيء بالطريقة نفسها موضوعاً يظهر على الشاشة لثوان معدودات وآخر يدوم عليها عدة دقائق. علينا كذلك أن نراعي، وبمنتهى الانتباه، موقع اللقطة ضمن سياق المقطع أو الفيلم: ماذا جرى قبلها، وما الذي سيجري بعدها؟

قد نرغب في تنعيم مظهر الوجه، بالأخص الوجه الأنثوي، أو محاولة محو عيوبه، أو ما لحقه من آثار السنين. عندها، نستخدم ضوءاً ناعماً ومنتثراً، أو نضع أمام عدسة الكاميرا فيلتراً ناثراً، قد يكون عبارة عن قطعة نسيج شفافة أو جورب حريري. هذه التقنية المسماة *soft focus* (التي جرى استخدامها منذ عصر السينما الصامتة) سرعان ما غدت أمراً لا مناص منه للحفاظ على بهاء طلعة النجوم على الشاشة. وبالطبع يسهم فنانو التزيين (الماكياج) بقسط أساسي على هذا الصعيد.

حتى الآن، افترضنا ضمنياً أن إضاءة المشهد تتم وفق محور تصوير معين. لكن عندما نحرك الكاميرا ينبغي إعادة خلق الأجواء عينها وفق محور آخر، مع الحرص على إعطاء الانطباع بأننا حافظنا على اتجاهات الضوء

التي أحدثناها من أجل اللقطة الرئيسة. وهنا، تبرز مهارة مدير التصوير، وتتجسّد في مدى إتقانه لعملية انسجام أو توافق الإضاءة (راكور الإضاءة) بين اللقطات المتتالية، وهي عملية أشبه بالحيلة المقصودة التي تخدم صدقية الفكرة الأولية.

التصوير الخارجي: سبق وقلنا إننا نضطر غالباً إلى تقليل التباين، عبر إنارة ما يوجد في الظل أو اللجوء إلى الإنارة المواجِهة للكاميرا (الكونترجور). بمقدورنا أيضاً الاستمرار في تصوير المشهد حتى بعد اختفاء الشمس، وذلك باستخدام منابع ضوئية عالية الشدة. لكن ذلك يفترض وجودنا أمام خلفية سهلة الإنارة، والتصوير بلقطات مقرَّبة نسبياً، إذ سيكون من الصعب جداً إضاءة حقل شديد الاتساع.

في **اللقطات الداخلية على الواقع** التي يجري تصويرها نهاراً، يأتي قسم من الضوء عبر الفتحات والقسم الآخر من البروجكتورات. ونادراً ما يكون نور النهار وحده كافياً أو مناسباً، ربما باستثناء اللقطات القليلة التي تكون فيها الشخصيات قريبة من الفتحة. المشكلة هنا تتمحور حول المزج بين مصدرين ضوئيين لكل منهما حرارته اللونية الخاصة: نحو 5600 كيلڤن لضوء النهار، و3200 كيلڤن للمصادر الضوئية المتوهجة، التي لا بد من تصحيحها بواسطة لوحات الجيلاتين. الأجدر في هذه الحالة استخدام مصادر الـ HMI التي تملك الحرارة اللونية نفسها. ونلجأ عموماً إلى تعزيز التأثير من خلال وضع مصادر إنارة عالية الشدة، أكانت من النوع المنتثر أم لا، في الخارج (خارج الحقل) وباتجاه الفتحة. ثم نعيد توازن إضاءة الداخل باستخدام مصادر إنارة منتثرة. وقد نلجأ إلى وضع لوحة من الجيلاتين أمام الفتحة، بغرض تخفيض درجة الحرارة اللونية للضوء القادم من الخارج (أحياناً نضيف إلى الجيلاتين مرشّحاً رمادياً حيادياً لتقليل شدة الضوء الداخل).

المشكلة التي يطرحها العديد من الديكورات الواقعية تتمثل في نقص المسافة المتاحة للحركة نحو الخلف. إذ قد يتعرض الممثل للدخول في منطقة

الإنارة الشديدة إذا اقترب من المصادر الضوئية. وهذا ما يفسر اللجوء غالباً إلى **النور المنعكس** على الجدران أو السقف، وأيضاً استخدام اللوحات القماشية العاكسة، أو لوحات البوليستير. هذه الطريقة تسمح بالحصول على ضوء ناعم، خال من الظلال الملحوظة، يوحي بضوء النهار كما يصل عادة إلى الداخل.

الخلاصة: السينما تختلف عن التصوير الفوتوغرافي والرسم، برغم أنها تدين لهما بالكثير: في السينما تتحرك الكاميرا وتتنقل الشخصيات، ويتنامى الفيلم ويتقدم عبر الزمن.

ليست السينما إعادة إنتاج للواقع كما هو. إنها على الدوام عملية تأويل وإعادة خلق، ينبغي أن تحافظ على تماسكها واتساقها طوال مدة الفيلم.

لا ريب في أن المزيّة الأساسية لأي مدير تصوير تكمن في **استيعابه التام** للسيناريو، ومن ثم للميزانسين، بالتعاون مع المخرج كي يسيرا في خط واحد.

على مدير التصوير كذلك أن يمتلك زمام الأمور التقنية بشكل كاف، كي يظل على استعداد لتقديم كل إسهام طارئ يُغني التعبير الفني الجمالي والدرامي للفيلم. عليه أيضاً أن يعير الممثلين منتهى الانتباه، فلكي يتم التواصل مع الجمهور على أكمل وجه، ينبغي أن تتناسب الإضاءة مع الشخصيات.

مثلما ينبغي على الممثل أن يكون مسكوناً بشخصيته، على مدير التصوير أن يكون مسكوناً بالفيلم. عندها، سيكتسب الفيلم سيرورة دائمة التجدد.

وإذا تجاوزنا المشكلات التقنية البحتة، وتساءلنا: هل ثمة طريقة محدّدة للتصوير السينمائي؟ أمام هذا التعدد الهائل لأنواع وأشكال الصورة، والأساليب الذاتية لمديري التصوير، الأجدر بنا القول إن هنالك، أو يُفترض أن يوجد من طرق للتصوير بقدر ما يوجد من أفلام، ومن مديري تصوير...

صمّام التحكم بالضوء:

عن التسمية الإنجليزية *Light Valve*. وهو جهاز يسمح بالتحكم بكمية الضوء من خلال تحريك جنيحات أو شرائط معدنية. وتستخدم هذه العناصر في مصابيح آلات الطبع التي تعتمد طريقة التلوين التكاملي، وذلك لضبط كمية الضوء ومطابقة قياس تلوينية وكثافة الصورة مع معطيات جهاز المعايرة. وتُطلَق تسمية light valve أيضاً على عناصر التعديل[١] ذات الشرائط، الموجودة ضمن آلات التصوير الصوتية التي تُستخدَم في تسجيل نيجاتيف الصوت.

مقياس الإضاءة (Luxmètre):

جهاز لقياس شدة الإضاءة، وهو مدرّج بواحدة اللوكس (Lux). وبعض الخلايا الضوئية التي يستخدمها مديرو التصوير تكون مجهّزة بسلّم مدرَّج باللوكس. (انظر **مقياس التعريض**)

---

(١) Modulateurs، أي تلك التي تغير شدة الضوء تبعاً لتحولات عامل آخر خارجي يتحكم بها. انظر هامش فقرة عروض الڤيديو.

المنابع الضوئية:

تحتاج السينما إلى منابع ضوئية، تستخدمها سواء أثناء التصوير أو في أجهزة العرض.

في البداية، كان يجري تصوير الأفلام تحت ضوء النهار، مع كل التقييدات الناجمة عن ذلك. لم يكن بالإمكان استخدام المصابيح المتوهجة، لأنها تصدِر ضوءاً أميل إلى الأحمر (انظر أدناه)، في حين كانت الأفلام الخام آنذاك (أورثوكروماتيك[1]) ضعيفة الحساسية للأحمر، وحسّاسة بقدر معقول للأزرق (انظر **الطبقة الحسّاسة**). وللتصوير الليلي، أو التصوير في مختلف الأوقات داخل الاستديو المغطّى بفتحات زجاجية، كان يجري استخدام القوس الفحمية، أو الأنابيب المملوءة ببخار الزئبق، التي تُصدر ضوءاً مشبعاً بالأزرق. التطور الكبير حدث في العشرينات، وتمثّل في ظهور الفيلم الخام من نوع البانكروماتيك[2]، الحسّاس لطيف لوني أوسع. صار بالإمكان استعمال المصابيح المتوهجة، التي ظلت لعقود الأداة الأساسية في أنظمة الإضاءة المُصطنَعة، ونافست القوس التي لم يكن بالإمكان الاستغناء عنها في الاستطاعات العالية جداً. منذ بضع سنوات تم الاستغناء عن القوس. ومحلّ المصابيح المتوهجة حلّت تدريجياً مصابيح الـ HMI والمصابيح المشعّة (fluorescents)، وحديثاً انضمت إليها مصابيح الـ LED للاستطاعات المنخفضة (انظر **الإضاءة**).

المنابع المتوهجة والمنابع التفريغية: تستخدم السينما، شأنها في ذلك شأن الإضاءة المنزلية أو العامّة، فصيلين كبيرين من المنابع الضوئية.

---

(١) Orthochromatique، هامش سابق.

(٢) Panchromatique، هامش سابق.

المصابيح المتوهجة، حالها حال الشمس، تنتمي إلى فصيلة الأجسام التي تصدر الضوء عندما تخضع لحرارة عالية. وتزداد كمية الضوء الصادر بسرعة مع ازدياد درجة الحرارة. ويتضمن طيف الضوء الصادر كل الإشعاعات المرئية الممكنة، لكن توزيع تلك الإشعاعات يرتبط بالحرارة. عند نحو 3000 درجة مئوية (المصابيح المتوهجة)، نجد على الأخص اللون الأحمر، وقليلاً من الأخضر، وكمية أقل من الأزرق؛ وعند 6000 درجة (الحرارة الظاهرية للشمس)، تكون كمية الأحمر والأخضر والأزرق متساوية تقريباً؛ أما عند درجات حرارة أعلى فيكون الأزرق هو السائد. و**الحرارة اللونية** لهذه المنابع الضوئية ليست سوى حرارة منبع مثالي (افتراضي) عندما يكون للضوء الصادر عنه المظهر البصري عينه؛ وتُقاس حرارة اللون بالكيلڤن (Kelvin، K)، وتقارب كثيراً حرارة السلك المتوهج في المصابيح المتوهجة. (أنظر **حرارة اللون**).

الفصيل الثاني، وهو تحديداً فصيل الأنابيب المشعّة (فلوريسّانت)، وفيها يجري تحريض الإصدار الضوئي عبر إحداث تفريغ كهربائي في وسط غازي. في هذه الحال، يتم إصدار بعض الإشعاعات المحدَّدة، تقترن مواصفاتها بنوع الغاز المستخدم. هنا، لم يعد بمقدورنا تشبيه الضوء الصادر بضوء المنبع المثالي المشار إليه آنفاً، ومن ثمَّ لم يعد هنالك من معنى، مبدئياً، لمفهوم الحرارة اللونية. لكن، في حال ولّد الضوء الصادر إحساساً بصرياً (أو فوتوغرافياً) مماثلاً لضوء منبع متوهج ما، يمكن أن ننسب إليه الحرارة اللونية نفسها.

والمعروف أن حاسة البصر عند الانسان، تتضمن نظام تكيّف يسمح بإدراك اللون الموضوعي للأشياء بصورة صحيحة، أياً كانت درجة حرارة لون الضوء الذي ينيرها. غير أن أشرطة الفيلم الخام لا تمتلك هذه الخاصيّة، فهي لا تنقل الألوان بدقة إلا عند حرارة لونية معينة، وهي الحرارة التي من أجلها جرت موازنة ذلك الشريط[١]. عند التصوير، يكون لدينا أفلام مخصّصة لضوء

---

(١) المعروف أنه يجري تصنيع أشرطة الفيلم الخام ليتناسب كل منها مع إضاءة محددة، أو لنقل من أجل حرارة لونية معينة، ولا يصلح لإضاءة مختلفة. (انظر **الإضاءة**).

النهار، جرت موازنتها من أجل الإضاءة الطبيعية (نهار مشمس أو غائم)، وأخرى للضوء الاصطناعي، جرت موازنتها من أجل حرارة لونية قدرها 3200 كيلڤن.

المصباح المتوهّج: اخترعه توماس إديسون عام 1848، ويعمل منذ ذلك الحين وفق المبدأ نفسه: سلك يتم تسخينه بواسطة تيار كهربائي، تُرفَع حرارته إلى درجة معيّنة بحيث يحمل الإشعاع الصادر عنه، الذي يتمركز حول الأشعة تحت الحمراء (90% من الأشعة تحت الحمراء)، قدراً كافياً من الضوء المرئي. في البدايات، كان هذا السلك يُصنَع من مادة الكربون، وفي عام 1900 استُبدِل بالتنغستن. عندما يُسخَّن السلك إلى نحو 2500 درجة مئوية، تبلغ حرارته اللونية ما يقارب 2800 كيلڤن. لكن المردودية الضوئية للمصابيح المتوهجة ليست عالية (لا تتجاوز 12 لومن/ واط [lumens/watt] لمصباح استطاعته 100 واط) وعمرها الافتراضي لا يزيد عن 1000 ساعة عمل. وكانت تُصنَّع باستطاعات متعددة، وقد ظلت لمدة طويلة الأداة الأساسية في الإضاءة الصّنعية أثناء التصوير (انظر **الإضاءة**).

مصباح الهالوجين[١]: ظهر في مطلع الستينيات، وسمّي بالمصباح ذي الحلقة الهالوجينية، ويُعرَف عادة بمصباح اليود أو مصباح الكوارتز، وكان له الفضل في تحسين مواصفات المصباح المتوهّج بشكل ملموس.

هنا، نضيف داخل الحوجلة المصنوعة من الكوارتز كمية قليلة من الغاز، من أحد المركبات الكيميائية لصنف الهالوجينيات (يود، بروم). هذا الغاز يتّحد، قرب جدار الحوجلة، مع التنغستن المتبخّر ليشكّل ملح التنغستن الغازي، وهو مركّب غير مستقر كيميائياً، لا يلبث أن يتحلل إلى مكوناته الأصلية عندما تتخطى الحرارة 2000 درجة مئوية. هذه العملية تعوّض عن تبخير التنغستن، وهذا يزيد من العمر الافتراضي للحوجلة. وينبغي عدم لمس الحوجلة بالأصابع خشية إضعاف مقاومة الكوارتز. وتبلغ درجة الحرارة اللونية لمصباح الهالوجين 3200 كيلڤن، وقد حلّ محل المصباح المتوهج التقليدي، لما يتميّز به من مردود ضوئي أعلى وحجم أقل.

---

(١) الهالوجين هو شبه معدن من العائلة الفرعية التي تتضمن الكلور والفلور والبروم واليود. ويمتاز بأنه يتأيّن بسهولة ليعطي إيوناً سالباً وحيد التكافؤ، يعطي الأملاح عندما يتفاعل مع المعادن.

المصابيح المشعّة: النوع الأكثر شيوعاً من هذه العائلة هو **الأنبوب المشع** (الفلوريسانت). وهو عبارة عن أنبوب زجاجي مفرّغ، مجهّز بمسريين كهربائيين عند نهايتيه، ويغطّى سطحه الداخلي بطبقة من البودرة المشعّة (الفلوريسّانت). توضع داخل الأنبوب قطرة صغيرة من الزئبق، يتحوّل قدر ضئيل منها إلى بخار. حين نطبّق جهداً كهربائياً كافياً بين المسريين تتولّد بينهما شرارة تفريغ كهربائية، وتحت تأثير تلك الشرارة تُصدر ذرات الزئبق المتبخّر أشعة فوق بنفسجية. هذه الأخيرة تهيّج البودرة المشعّة وتجعلها تصدر إشعاعات مرئية.

تمتاز الأنابيب المشعة بفاعليّة ضوئية تفوق فاعليّة المصابيح المتوهجة أو الهالوجينية، ويُقدَّر عمرها الافتراضي بآلاف الساعات. بالمقابل، تتطلّب هذه المصابيح، شأن كل أنواع المصابيح التي تعمل بشرارة التفريغ الكهربائي، وجود دارة خاصة للقدح وإشعال الشرارة وتأمين استقرارها.

بالرغم من أن الضوء الصادر عن هذه المصابيح يبدو لنا ضوءاً أبيض، إلا أنه يختلف من حيث نوعه عن ضوء المنابع المتوهجة. وبما أن الفيلم الخام لا يستجيب بنفس طريقة استجابة العين، يصعب التنبؤ بحجم الأمانة الفوتوغرافية للألوان، خاصة وأن هذه الأمانة تتعلق بنوعية الأنبوب، لكن من المهم أن نشير إلى أنها غالباً ما تكون متدنية (تأثير التلوينات الباردة). ويمكننا في بعض الحالات تعويض هذه التلوينات الغالبة عن طريق الترشيح (مرشّح «ماجنتا»، أي أحمر ضارب إلى البنفسجي، للحد من غلبة الأخضر). ويجدر عدم الخلط بين الأنبوب المشع وأنابيب النيون، التي تصدر مباشرة إشعاعات مرئية حمراء وصفراء (تستخدم غالباً في اللوحات الإعلانية). وبالمناسبة، يخطئ البعض أحياناً ويطلق على الأنابيب المشعّة (الفلوريسانتية) تسمية أنابيب النيون.

مصابيح الهاليدات[١]: وغالباً ما تسَمّى مصابيح HMI[٢]، وهو اسم العلامة التجارية للنماذج التي صنّعتها شركة أوسرام (Osram) الألمانية، وفرضت نفسها بقوة في ميدان التصوير السينمائي منذ السبعينيات.

مصباح الهاليد هو عبارة عن حوجلة تعمل على بخار الزئبق الذي يخضع لضغط عال، نضع داخلها مركّبات من عائلة الهاليدات المعدنية، مثل إيودور الثاليوم، وهو مركّب يتحلل بفعل شرارة القوس الكهربائية الناتجة عن التفريغ الكهربائي. ينتج عن ذلك ضوء ذو طيف واسع نسبياً، وهذا ما يعطي مظهراً لونياً يماثل إلى حد معقول المظهر الذي يعطيه ضوء النهار، إذ تقع درجة الحرارة اللونية المكافئة لهذه المصابيح عند حدود 5600 كيلفن. وعليه، تُستخدَم مصابيح الهاليدات مباشرة في إنارة المَشاهد التي تتطلب الإيحاء بضوء النهار. وإذا رغبنا في استعمالها كإضاءة مكمّلة لإضاءة المصابيح المتوهجة، ينبغي وضع مرشّح مناسب أمامها يعيد حرارتها اللونية إلى مستوى 3200 كيلفن.

شأنها شأن كل المصابيح التي تعمل على مبدأ التفريغ الكهربائي، لا بد لهذه المصابيح من أداة تسمح بتوليد الشرارة والحفاظ على استقرارها، ويتضمن طيفها المنبعث إشعاعات كثيرة (خطوط) تتسبب في ظهور تلوينات غالبة ينبغي تصحيحها عند الحاجة. وكما هي الحال في كل المصابيح العاملة بمبدأ التفريغ، ومنها مصابيح الهاليدات، لا بد من معالجة ظاهرة **الستروبوسكوب**. ففي الاستديو، حينما تُغذّى هذه المصابيح بتيار المدينة، أي مع تردد 50 هرتز، يجب أن تكون سرعة آلة التصوير 25 صورة في الثانية. أما عند تغذيتها من مجموعة توليد، وهذا ما يحدث غالباً في التصوير الخارجي، فيمكننا التصوير

---

(١) Halogénures، وتتألف عموماً من عنصر هالوجيني متفاعل مع عنصر آخر، ونتحدث عن هالوجينور الفضة أو الفوسفور، إلخ. وتنتج الهالوجينورات من تفاعل المعادن مع الكلور أو الفلور أو البروم أو اليود.

(٢) Hydrargyrum Medium-arc Iodide.

بسرعة 24 صورة/ ثا شرط ضبط تردد مجموعة التوليد تلك على 48 هرتز. بإمكاننا أيضاً تغيير فتحة الغالق في آلة التصوير من 180 درجة إلى173°، ما يقابل نسبة 24/25 من الـ 180°، وذلك من أجل إضاءة تعمل على 50 هرتز، وسرعة تصوير 24 صورة/ ثا. في مقابل هذه التعقيدات، يمتاز مصباح الـ HMI بمردود ضوئي عال يقارب أربعة أضعاف مردود المصباح المتوهج التقليدي. هذا ما يفسر تزايد استخدامه أكثر فأكثر في التصوير، وبشكل خاص مع البروجكتورات المجهّزة بعدسة فرينل، وهي بروجكتورات شديدة الإضاءة (انظر **الإضاءة**).

القوس الفحميّة: وهي منابع بالغة القدم، إذ يعود تاريخ اكتشافها إلى عام 1808. هنا تجري عملية التفريغ الكهربائي في الهواء بين مسريين من مادة الكربون (من هنا جاءت تسميته). وعلى خلاف كل المنابع الضوئية الأخرى، تتم تغذية مسريي الفحم، السالب والموجب، بالتيار المستمر وليس المتناوب. وتشكل القوس المنبع الضوئي الوحيد القادر على توليد الاستطاعات العالية اللازمة للتصوير، وظلت تُستخدَم حتى الثمانينيات حيث استُبدِلت بمصابيح الـ HMI. أما في أجهزة العرض فقد حلّت محلها مصابيح الزينون في السبعينيات.

مصباح الزينون: وهو مصباح يعمل بمبدأ التفريغ الكهربائي، وفيه تنطلق شرارة القوس بين مسريين من مادة التنغستن، ويجري تحريضها بواسطة نظام تهييج يغذّيه جهد عال جداً. ويتراوح العمر الافتراضي لهذا المصباح بين 500 ساعة وبضعة آلاف الساعات، تبعاً لاستطاعته (بين 500 واط و7 كيلواط في أجهزة العرض)، ولا يتطلب تشغيله أي مراقبة. وبفضل ظهور مصباح الزينون هذا صار بالإمكان تنفيذ العروض السينمائية بطريقة آلية.

درجة حرارة اللون:

لتعريف درجة الحرارة اللونية نستعين بما يُسَميه الفيزيائيون «الجسم الأسود»، وهو جسم مثالي (افتراضي) يشع، على شكل حراري، كامل الطاقة التي يستقبلها. وتُقاس درجة الحرارة هذه بالكيلڤن (Kelvin) (K)، حيث يبدأ سلّم القياس من درجة الصفر المطلق ($-273^{o}C$). وبمقدورنا القول إن التنغستين يشع مثل الجسم الأسود. ويتم توصيف المنبع الضوئي بدرجة حرارته اللونية وبطيف إشعاعه، علماً أن هذين المعامِلين يرتبط كل منهما بالآخر.

الطيف: ويوصّف الطاقة المُشَعَّة بدلالة طول الموجة. ويمكن توضيح ذلك من خلال تحليل ضوء المنبع بواسطة **الموشور**. حيث نحصل على **طيف** ذلك الضوء. وتحدّد النسب المتتالية لكل المركّبات الإشعاعية الناتجة ما نسمّيه **التوزيع الطيفي** للضوء قيد الاختبار(١).

الأطياف المستمرّة: المعروف أن الشمس والمصابيح المتوهجة، وبصورة عامة كل المنابع الضوئية المصدِرة للضوء، بسبب رفعها إلى درجة حرارة عالية، تعطي طيفاً **مستمراً**، يشمل كل الإشعاعات المرئية الممكنة. نذكّر بأن العين تقرن كل إشعاع من هذه الإشعاعات بلون توصيفي خاص يتعلّق بطول موجته(٢).

---

(١) المعروف أن ضوء النهار العادي هو ضوء مركّب، بمعنى أنه خليط من ألوان عنصرية متعددة، هذه الألوان يمكن أن نراها حين نمرّر الضوء عبر الموشور. لكن الأمر الهام هنا هو أن كل لون عنصري له طول موجته وبالتالي تردده الخاص. أي أن الضوء المركّب يتألف من طيف من الترددات وليس من تردد وحيد. وعموماً يقصد بطيف اللون مجموعة ترددات الألوان التي يحتويها.

(٢) أي بتردده

تتفاوت التوزيعات الطيفية فيما بينها بشكل كبير تبعاً للمنبع، لكنها تظل على الدوام شبيهة بالتوزيع الطيفي للجسم الأسود عندما يُرفَع إلى درجة حرارة معيّنة. و**الحرارة اللونية** لمنبع ضوئي متوهّج تساوي درجة حرارة الجسم الأسود في اللحظة التي يُصدِر فيها ضوءاً مظهره البصري يماثل مظهر الضوء الذي يصدره هذا المنبع. وينسحب هذا التعريف على المنابع الضوئية ذات الطيف المستمر، التي تملك توزيعاً طيفياً قريباً بشكل معقول من طيف الجسم الأسود: ضوء النهار (مزيج من الإشعاع الصادر عن السماء الزرقاء)، أو مصابيح الزينون ومصابيح الهاليدات HMI، إلخ (انظر **المنابع الضوئية**).

يُصدر المصباح المتوهّج ضوءاً شديد القرب من ضوء الجسم الأسود حين يسخَّن إلى حرارة تساوي حرارة سلك المصباح، أي 3200 كيلڤن للمصابيح المستخدمة في التصوير السينماتوغرافي: يطغى الأحمر فيه على الأخضر، وعلى الأزرق بقدر أكبر.

الملاحَظ أن طيف ضوء النهار المعياري لا يطابق تماماً طيف الجسم الأسود، لكنه يماثل الضوء الصادر عن جسم أسود عند حرارة ٥٥٠٠ كيلڤن. وهنا، يحضر الأحمر والأخضر والأزرق بكميات متساوية. ويتضمن الفيلم الملوّن ثلاث طبقات حساسة، متوضّعة فوق بعضها بعضاً، تسجّل ما يحتويه الشعاع المرتد عن الموضوع المصوَّر من ضوء أحمر وأخضر وأزرق. وحين يكون الفيلم متوازناً بالتناسب مع ضوء الشمس، ينبغي أن تكون طبقاته الثلاث بالحساسية نفسها، أما عندما نوازنه لنسبة إلى المصابيح المتوهجة فعلينا زيادة حساسيته للأخضر والأزرق، وبما يكفي لتعويض هيمنة الأحمر في هذا الضوء.

وبما أنه يصعب تصنيع أفلام متوازنة بالنسبة لكل الألوان معاً، تقرَّر تعريف حالتين نموذجيتين فقط، اصطُلِح على تسميتهما **ضوء النهار** و**الضوء الاصطناعي** أو **الصنعي**. الأول يناسب التصوير الخارجي في أجواء الصحو (ضوء شمس مباشر مضافاً إليه الضوء الذي تعكسه السماء الزرقاء). والثاني يلائم أضواء المصابيح المتوهجة (3200) كيلڤن داخل الاستديو. ويمكننا تعديل تركيبة الضوء الواصل إلى شريط الفيلم باستخدام **مرشّح تحويل** (*filter de*

conversion) يوضَع أمام العدسة، ويقوم بتعديل حرارة اللون من خلال امتصاص الفائض من إشعاع لون معين أو أكثر. وتوجد مجموعة متكاملة من مرشّحات التحويل، تسمح بالعودة إلى 3200 كيلڤن مع كل المنابع الضوئية المستعمَلة في التصوير السينماتوغرافي تقريباً. واليوم، مع مجال التعريض الواسع الذي تمتاز به الشرائط السينمائية السالبة، لم نعد نصحّح حرارة اللون دوماً أثناء التصوير، بل نقوم بذلك أثناء عملية **المعايرة**.

حين يَصدر الضوء عن منابع متفاوتة الحرارة اللونية، يتحتّم علينا تحقيق تجانس الضوء، إلا عندما يكون الأمر مقصوداً. ولتحقيق هذا التجانس، توضع ألواح من جيلاتين التصحيح المناسبة أمام المنابع قيد التصحيح. وغالباً ما نكون في وضع خاص، يتطلب التصوير داخل غرفة حقيقية، مع إضاءة قادمة من النافذة لكن غير كافية، ويتطلب الأمر إضاءة مساعدة. الحل التقليدي لهذا الوضع يعتمد على استخدام مصابيح متوهجة ومضاعفة طبقة الجيلاتين التصحيحية، بحيث نُعيد الضوء الخارجي إلى 3200 كيلڤن، ما يستوجب إغلاق النوافذ. ويفضَّل في هذه الحال إضاءة المكان الداخلي بمصابيح HMI.

مقياس التعريض (Posemètre):

مقياس التعريض أو ما يعرف بالبوزميتر (Light meter)[١] تعبير عام يدلل على الجهاز الذي يسمح بتقدير مستوى الأداء الفوتوغرافي لمشهد معيّن من خلال قياس إضاءة أو سطوعية (لمعان) المساحات المختلفة العاكسة للضوء إلى حد ما، التي تكوّن الموضوع المصوَّر. وثمة أجهزة متنوعة توفر هذه الإمكانية وتعيّن مباشرة قيمة فتحة العدسة وزمن التعريض (أو سرعة الغالق) في آلة التصوير تبعاً لحساسية الفيلم المستخدَم.

الخلية أو مقياس التعريض: أداة توفر القياس سواء مع الضوء الوارد (الضوء الصادر عن المنبع الضوئي) أم المنعكس (الضوء المنعكس عن مختلف مساحات الموضوع المصوَّر). وفي السينما الاحترافية تستخدم الخلية على وجه الخصوص مع الضوء الوارد؛ حيث تُغطَّى بسطح كروي من مادة ناثرة للضوء (كرة التكامل) تسمح بجمع الضوء الوارد من كل الجهات[٢]. هذه الخلايا قد تحمل أيضاً سلماً مدرّجاً باللوكس لأغراض القياسات مع الضوء الوارد.

مقياس السطوع (Luminancemètre) (أو اللّمعان Brillancemètre، وكذلك الـ Spotmètre): وكلها تسميات للجهاز نفسه، وهو يحوي خلية كهرضوئية، أُضيف إليها نظام ضوئي خاص يسمح باستهداف المساحات الضيقة (فتحة زاويّة تقع بين درجة وخمس درجات)، بهدف تحديد قيمة سطوع مجموعة من العناصر وحساب التعريض الأمثل لها.

---

(١) للاستزادة يمكن العودة إلى الرابط https://en.wikipedia.org/wiki/Light_meter.

(٢) الخلية هنا هي من النوع المعروف بالخلية الكهروضوئية، وتتألف من مادة حساسة للضوء تحول الضوء الوارد إليها إلى تيار كهربائي تتناسب شدته مع كمية الضوء.

الرمادي بنسبة 18%. بهدف معايرة مقياس التعريض مع الضوء المنعكس، نلجأ إلى سطح عاكس قياسي. هذا السطح يملك لوناً رمادياً حيادياً، يعكس ما نسبته 18% من الضوء الوارد في كل الألوان. وقد جرى اعتماد هذه القيمة بما أنها تمثّل قرينة الانعكاس الوسطية للوجه الإنساني، مع شعر الرأس.

درجة حرارة اللون. وتُقاس بواسطة مقياس لوني حراري (Thermocolorimètre) يعطي مباشرة حرارة اللون للمنبع الضوئي، ويمكن دمجه ضمن ملحقات الخلية الكهرضوئية.

معظم هذه المقاييس تكون مجهّزة بمعالج حاسوبي صغري خاص يسمح بتحديد قيم التصحيحات التي ينبغي إدخالها تبعاً للمنبع الضوئي ومواصفات الفيلم الخام المستخدَم أو تلك الخاصة بضبط آلة التصوير.

الماكياج (Maquillage):

يلعب الماكياج في السينما دوراً مزدوجاً، فهو من جهة يُعدُّ وسيلة تقنية، تهدف إلى إكساب البشرة مظهراً مقبولاً، ومن جهة ثانية وسيلة فنية، يسعى فنان الماكياج من خلالها، أمام كل ممثل، إلى بلوغ ملامح الوجه المناسب للدور الموكل إليه. وللماكياج وظيفة جوهرية وذلك لأسباب عدة؛ فمن وجه إلى آخر يختلف لون البشرة ويمكن أن يتغير مظهرها مع كل ساعة من ساعات النهار، لكن سيناريو الفيلم قد يمتد على فسحة زمنية تصل إلى عدة فصول، بل عدة سنوات. ولا بد لكل شخصية من أن تحافظ على ترابط أو تناغم ماكياجها بين لقطة وأخرى وبين مقطع وآخر، على امتداد فترة التصوير. ولا ننسى الخاصية الأهم التي يسهم فيها الماكياج، ألا وهي الفوتوجينية أو جمالية الوجه على الشاشة. من الضروري إذاً أن يعمل القائمون على الماكياج وعلى التصوير بروح من التعاون الوثيق والمتبادل، وذلك للوصول إلى المظهر النهائي الذي ستنقله صورة الفيلم.

الفيلم الخام والماكياج: يرتبط المظهر الفوتوغرافي للبشرة ارتباطاً وثيقاً بطريقة التصوير وبنوعية الحامل المستخدم فيه: الشريط الفيلمي أو اللواقط الرقمية. لكنه يتعلق أيضاً بنوعية الإضاءة المعتمدة ونوع المنابع الضوئية المستخدمة. ويؤدّي الماكياج المناسب دوراً مهماً في تحسين المظهر الفوتوغرافي هذا، وفي توافقه مع الوجوه الأخرى، وعلى النقيض من ذلك، قد يؤدي وجود إضاءة غير مناسبة إلى تشويه هذا الماكياج كلياً.

في بدايات السينما، كان الشريط الخام من النوع الذي يتحسس لكل الألوان باستثناء الأحمر (الأورتوكروماتيك)، وكان، بالتالي، يتطلب ماكياجاً من نوع خاص: خلفية من تلوينةٍ مائلة للصفرة، واللونين البنفسجي والزهري للشفاه والجفون. وبالتزامن تقريباً مع قدوم الفيلم الناطق، ظهرت الأفلام التي تتحسس لكل ألوان الطيف المرئي (البانكروماتيكية)، وفيما بعد الأفلام الملوّنة، ومن ثم

التلفاز، وهي كلها حوامل كانت تجسد الألوان كافة بصورة صحيحة على وجه التقريب. لكن هذا التجسيد كان يتفاوت مع ذلك تبعاً لنوع الفيلم: في الأبيض والأسود، كلما قلّت حساسية الفيلم كنا نزيد من تباين الماكياج. غير أن التطور التقني جعل الأمور أقل صعوبة: باستثناء الحالات الخاصة، بتنا اليوم نراعي إلى أبعد الحدود كل الشروط المحيطة بتصوير الأفلام الملوّنة (تصوير سينمائي أم تلفزيوني، فيلم خام أم رقمي).

المستحضرات الأساسية في الماكياج: في السينما، ينبغي أن يظل الماكياج ثابتاً فوق الوجه طوال يوم التصوير. ويجب أن يكون مقاوماً للماء، وقليل التأثر بالحرارة. ينبغي كذلك ألا يسبب في تحسس الجلد، ولا يُصدر أي بريق أو لمعان، تحديداً كي لا يلفت الانتباه إلى وجوده.

لتحقيق كل هذه الشروط، نعمد في البداية إلى تنظيف الجلد بغرض إعداده وإزالة أي آثار لماكياج سابق، وترطيب البشرة. بعدها، يُطبّق الماكياج الأساس المؤلّف من أرضية دهنية القوام بالتلوينة المطلوبة، وهذا المركّب متوافر بعشرات التلوينات. يلي ذلك تطبيق البودرة التي تعمل على تثبيت الماكياج وتجعله يستمر لوقت طويل.

إلى جانب هذه المستحضرات الأساسية نستعين بأنواع المساحيق، وهذه تتميز بكونها تُخصَّص للاستعمال الموضعي (مساحيق الجفون، مساحيق أحمر الشفاه والخدود)، والأقلام بكل ألوانها، والرموش المُستعارة، إلخ.

بناء الماكياج: يجري تطبيق الخلفية التلوينية بشكل منتظم. وهي تغطي عيوب الجلد الطفيفة وتعطي التلوينة العامة. ويختار منفّذ الماكياج خلفية ذات تلوينة تتناسب مع الممثل ومع الدور في آن معاً، آخذاً في الاعتبار، كما سبق وأشرنا، الخواص اللونية للطريقة المعتمدة في التصوير والفيلم الخام المستخدم.

ومن خلال تطبيق الخلفيات بتلوينات موضعية فاتحة أو غامقة، ينتقل فنّي الماكياج إلى تصحيح عيوب الوجه أو آثار الإرهاق فوقه. وعليه، في الوقت نفسه، أن يتعامل بصورة خاصة مع التشكيلات أو المورفولوجيا **الظاهرية** لوجه الممثل، كي يتمكن من تكوين الوجه المطلوب للدور، وكذلك العناية بجمالية مظهر وجه

الممثل على الشاشة. وثمة قاعدة عامة لنجاح عملية التكوين هذه باستخدام التدرجات اللونية، تقول إن التلوينة الأفتح تكشِف أكثر، والتلوينة الأغمق تخفي أكثر. وهذا ما نلمحه في الطبيعة، إذ إن ما هو بارز يكون أكثر إنارة، فيما تكون المناطق الغائرة أكثر عتمة. كما أن تلوينة أكثر إعتاماً بقليل من التلوينة العامة، على سبيل المثال، تصنع خدوداً غائرة، ما يعطي الانطباع بأننا أمام وجه نحيف.

يعرف فنان الماكياج كيف يحاكي تورّد الوجه والندوب وآثار الجروح والحروق، إلخ. الدموع مثلاً، التي لا يمكن أن نصنعها بقطرات الماء (لأنها ستنزلق فوق الأرضية التلوينية الدهنية)، تُحاكى بقطرات من الغليسيرين.

يحتاج تنفيذ الماكياج عادة إلى ساعة على الأقل للانتهاء من وجه الممثلين. أما الوجوه الأخرى، التي لن يتم تصويرها بلقطات قريبة جداً، فيقتصر ماكياجها على تطبيق الخلفية اللونية. أي أن منفّذ الماكياج سيبدأ عمله قبل موعد التصوير بوقت كاف، وعليه أن يبقى حاضراً في أثناء مدة التصوير، كي يحرص على توافق وترابط الماكياج بين اللقطات، ويتدخل للحفاظ على ذلك، طوال النهار.

تحويل الوجوه: ما سبق وذكرناه يسعى إلى ملاءمة الوجوه مع الأدوار من خلال اللعب على المظهر الطبيعي، ومعه يسهل التعرف تلقائياً على الممثل. فلكي تعكس التقدم البسيط في السن، على سبيل المثال، يكفي أن تعزّز مظهر تجاعيد الوجه الطبيعية الدقيقة.

الشعر المستعار (شعر الرأس المستعار، الشوارب، اللحية، العوارض أو السوالف، الحواجب، جلد الرأس المستعار لمحاكاة الصلَع) يشكل إحدى الوسائل التي تسمح بالذهاب أبعد في اتجاه التحويل. وهي كثيرة الاستخدام في أفلام الملابس المبهرجة[١] (أفلام تسترجع حقب التاريخ الغابر)، ولمحاكاة الشيخوخة المتقدمة، إلخ.

الأقنعة المصنوعة من اللاتكس تسمح بالذهاب بعيداً أكثر، لكننا ندخل هنا ضمن مجال المؤثرات الخاصة بالماكياج. وتُصنَع هذه المؤثرات بالاشتغال

---

(١) Les Films en costume.

على اللاتكس قبل أن يجف، باستخدام قالب من الفولاذ، يكون عبارة عن نسخة مطابقة تُؤخذ عن قالب من الجص يُصنَع لوجه الممثل. وهي طريقة مكلفة لكنها تسمح بالحصول على مؤثرات مدهشة.

ولا يختلف الماكياج الخاص بالتلفزة عالية الدقّة أو بالسينما الرقمية عن الماكياج التقليدي. الفرق الوحيد يتركز في أن منفّذ الماكياج يحرص على تنفيذ رتوش أخف، ويعتني عناية خاصة بعيوب الجلد البسيطة وبالبريق الذي يسعى جاهداً لمحو آثاره، تبعاً للإضاءة المستخدمة. وقد جرى إعداد مستحضرات خاصة لهذا الغرض.

التقاط وتسجيل الصوت:

من المسلم به أن يجري تسجيل الصوت على حامل مناسب كي يرافق في النهاية الصور المعروضة على الشاشة، سواء جرى التسجيل مباشرة في موقع التصوير أو في القاعة الخاصة بذلك (الأوديتيريوم). وقد شهدت طرق التسجيل تطوراً كبيراً مع الزمن. جرى في البداية التسجيل على الأسطوانات، وهي الطريقة التي ساعدت على إطلاق السينما الناطقة، لكن سرعان ما تم التخلي عنها. وكما هو الأمر بالنسبة للصورة، ولدت الطرائق العملية الأولى لتسجيل الصوت في السينما من خلال اعتماد الشكل الفوتوغرافي، تحت اسم الصوت الضوئي، وهي الطريقة التي شهدت تحسينات كبيرة جداً مع مرور الوقت، ولا تزال تُستخدَم حتى اليوم. ولا يزال المسار الضوئي الذي تم اعتماده آنذاك (بأبعاده وتوضّعه) قائماً حتى اليوم، بعد أن أُدخلَت إليه تحسينات كبيرة على المستوى التقني، وهو الذي يتيح لنا إمكانية سماع أصوات الأفلام القديمة باستخدام تجهيزات العرض الحديثة.

الصوت الضوئي: كان تسجيل الصوت يتم مباشرة تحت شكل فوتوغرافي (ضوئي) فوق شريط الفيلم من قياس 35 مم. واستمر ذلك حتى قدوم التسجيل المغناطيسي.

ولتسجيل الصوت والصورة معاً كان لزاماً استعمال آلتي تصوير في مكان التصوير: آلة الصورة كانت تؤمّن النسخة السالبة للصورة، وآلة الصوت، ذات الدوران المستمرّ[١]، كانت تعطي النسخة السالبة للصوت. وكانت آلة الصوت

(١) المقصود أن حركة سحب الشريط فيها تجري بطريقة مستمرة وليس بطريقة متواترة، كما هي الحال في آلة التصوير الخاصة بالصورة (انظر آلة التصوير).

توضَع في حجرة متصلة بالاستديو، أو في عربة الصوت أثناء التصوير الخارجي. وكان يقود هاتين الآلتين محركان من النوع المتزامن (Synchrones)، تجري تغذيتهما من مصدر تغذية واحد، وكان لا بد من الانتظار بضع ثوان كي يستقرّا على السرعة نفسها. وإلى ذلك الزمان تعود طقوس بدء تصوير كل مشهد وعلى النحو التالي: بأمر من المخرج (مع كلمة موتور!) يطلق المصوّر آلة التصوير، وفي الوقت نفسه يطلق الفني المكلّف بتسجيل الصوت (المسجِّل le recorder) آلة الصوت، وما إن تبلغ سرعتها سرعة التزامن حتى يجيب فني الصوت: «لقد دارت!». عندها، يطلب المخرج: «إعلان»، فيعلن المساعد مرجعيات اللقطة قيد التصوير ورقم اللقطة المسجَّل فوق الكلاكيت، في الوقت الذي تلتقط فيه الكاميرا حركة الكلاكيت في يد المساعد، وهو يطبق ذراعها بعنف، بحيث تصدر طقّة مميّزة (clap) يجري تسجيلها على شريط الصوت السالب. وأثناء المونتاج يجري مطابقة صوت هذه الطقّة مع لحظة إطباق ذراع الكلاكيت على شريط الصورة. وبعد تسجيل الإعلان يصيح المخرج بكلمة «أكشن» (action) كي يبدأ الممثلون أداءهم. ولمّا تزل هذه الطقوس تُمارَس حتى يومنا هذا برغم أنها لم تعد ضرورية لتحقيق تزامن الصوت مع الصورة.

كانت العمليات الصوتية لمرحلة ما بعد التصوير تجري بأكملها على المسار الضوئي. وعن نسَخ الصوت السالبة كنّا نطبع النسخ الموجبة المسمّاة «صوت فقط» (فقد كان يستحيل قراءة الصوت السالب بسبب ارتفاع شدّة الضجيج الداخلي والتشويه الصوتي). وكانت منتجة هذه النسخ الموجبة بالترافق مع الصور تجري على طاولة المونتاج، وذلك بطريقة اللصْق (الكولاج). وجرت العادة على استخدام ثلاثة أشرطة صوتية، واحد للكلام والثاني للمؤثرات وثالث للموسيقا. ومن جديد، كان يتم تسجيل حاصل مزج هذه الأشرطة على كاميرا صوت للحصول على الصوت السالب الذي كان يُستخدَم لطباعة نسخ الاستثمار. وإلى جانب الصعوبات اللوجستية، كانت عمليات تسجيل الصوت والنقل المتكرر على الشريط الفيلمي بالغة الحساسية بسبب تزايد قيم الضجيج

الداخلي عند كل نقلة بين السالب والموجب، لكن ذلك كله لم يكن ليمنع بعض المخرجين من التصوير في الخارج ومع صوت مباشر: مارسيل بانيول مع زوجة الخبّاز (1938) وابنة حفّار الآبار (1940) أو فيلم طوني (1935)، الذي أخرجه جان رونوار، لكنه كان من إنتاج بانيول.

الصوت المغناطيسي: يعود ظهور التسجيل المغناطيسي في السينما إلى أوائل الخمسينيات. وسرعان ما تم تعميمه، بداية على الشرائط المغناطيسية المثقّبة من فورمات مماثلة لفورمات الفيلم، وباستخدام آليات التسجيل الضوئي نفسها تقريباً، لكن بقدر أكبر من السلاسة أثناء المونتاج والميكساج. وقاد التطور في تصنيع الأشرطة المغناطيسية وتحسين التجهيزات الإلكترونية إلى استعمال آلات التسجيل في التصوير مع الصوت المباشر. هذه الآلات استخدمت أشرطة ملساء بعرض يساوي ربع بوصة (6,25 مم)، كانت قيد التداول في التسجيلات الإذاعية.

وقد ظهرت في تلك الفترة حملة إعلانية توجهت إلى محترفي السينما، لتقدّم آلة التسجيل من قياس 6,25، المخصصة للسينما، على أنها عربة صوت كاملة تقبع ضمن حقيبة.

كان التزامن بين الفيلم المثقّب والشريط الأملس يجري عبر تردد دليلي أو إرشادي (pilot) تولّده آلة التصوير، ويجري تسجيله فوق الشريط الأملس على مسار خاص يسمّى مسار «التزامن». وفيما بعد، استطعنا الاستغناء عن تلك الوصلة بين آلة التسجيل والكاميرا، من خلال اللجوء إلى محركات تقودها هزّازات الكوارتز وتدور بسرعة ثابتة تماماً تساوي سرعة التزامن المطلوبة. وأثناء إعادة ترحيل التسجيل كان يتم ضبط تزامن الصوت والصورة، ما بين شرائط الـ 6,25 والفيلم المثقّب، وذلك انطلاقاً من التردد الدليلي المسجَّل على مسار التزامن. فيما ظل مونتاج الصوت ينفَّذ على طاولة المونتاج انطلاقاً من الشرائط المغناطيسية المثقّبة التي جرى جمعها ولصقها بواسطة شريط لاصق.

ولا شك في أن بروز تيار «سينما الحقيقة»، في الستينيات، هو الذي شجع تسريع تطوير هذه التجهيزات الصوتية، بالترافق مع ظهور أولى آلات التصوير عديمة الضجيج، وخصوصاً آلات الـ 16 مم (من طراز آتون وإيكلير).

آلات التسجيل الصوتية: أكثر أجهزة التسجيل الاحترافية المحمولة شهرة هو الجهاز السويسري المعروف ناغرا (*Nagra*) بشريط من قياس 6,25. وقد ظهرت له طرازات متعددة، مع مسار صوتي واحد أو مسارين، وكذلك النسخة المصغّرة *Nagra SN* التي تَستخدم شريطاً بعرض 3,81 مم. وقد استمر استخدام تلك الطرازات حتى نهاية الثمانينيات. ومع بداية الستينات أطلقت شركة سويسرية أخرى، هي شركة برفكتون (*Perfectone*)، جهاز تسجيل 6,25 مكرّساً حصرياً لتسجيل الصوت السينمائي.

بحلول عام 1985، ظهرت مسجلات الصوت الرقمية التي تتمتع باكتفائها الذاتي، لاستخدامها في تسجيلات الصوت المباشر. كانت نماذجها الأولى عبارة عن مسجلات صوت وصورة فوق شريط مغناطيسي، مجهّزة بمحولات من التماثلي إلى الرقمي (A/D). ولم تلبث أن طوّرت شركة ناغرا جهاز تسجيل صوتي رقمي بأربعة مسارات، مع حزمة ترددية تمتد حتى 20 كيلوهرتز. بعدها، ظهرت آلات تسجيل صوتية رقمية DAT (Digital Audio Tape) أصغر حجماً وأخف وزناً.

وهكذا، شهدت قاعات التسجيل الصوتية قدوم المسجّلات التماثلية متعددة المسارات، حتى 32 مساراً، تلتها المسجلات الرقمية، حتى 48 مساراً، لتحل شيئاً فشيئاً محل الآلات ذات الشرائط المثقّبة في عمليات التسجيل (الدوبلاج والمؤثرات الصوتية)؛ وهذا ما أعطى دفعة قوية لاستخدام المسارات الصوتية المتعددة.

الصوت الرقمي: مع مطلع التسعينيات راحت التجهيزات الرقمية تحلّ بصورة نهائية محل تلك التي تستخدم الشريط المثقّب (طاولات المونتاج وأجهزة اللّف)، سواء في التصوير أم في عمليات ما بعد التصوير. باتت عمليات التسجيل تجري مباشرة بواسطة محطات عمل حاسوبية خاصة بالصوت الرقمي، بحيث يُضبط التزامن بين الصوت والصورة (فيلم أم ڤيديو) بالرجوع إلى رموز

التزامن الرقمية codes temporels. وتوفّر هذه التجهيزات إمكان تبادل الملفات الرقمية بشكل مباشر بين مختلف مراحل عمليات ما بعد التصوير.

اللواقط الصوتية (المايكروفونات): والاختصار الشائع لكلمة مايكروفون (أو ميكروفون) هو مايك أو ميكرو. بالطبع، ليس هنالك من لاقط صوتي يصلح لكل الاستخدامات، لكن كل أنواع اللواقط تعمل وفق مبدأ اهتزاز غشاء مرن بتأثير تغيرات ضغط الصوت. وتُصنَّف مختلف أنواع اللواقط تبعاً لطريقة عملها ولاتجاهيتها:

اللواقط الإلكتروديناميكية، ذات الوشيعة المتحركة، وتمتاز بمتانتها، وهي شائعة الاستخدام سواء في الاستديو أم في التصوير الخارجي.

لواقط الكهربائية الساكنة (الإلكتروستاتيكية)، ويسمّيها البعض اللواقط ذات «المكثفة» (condensateur أو condenser)، تمتاز بجودة عالية لكنها سهلة العطب وحسّاسة جداً لتنفّس المتكلم وللرياح. وتُستخدَم في الاستديو أو في الخارج على حد سواء.

اللواقط التي تستخدم مادة كهرومغناطيسية(١): هي شكل من أشكال اللواقط التي تعتمد الكهربائية الساكنة، لكنها أصغر حجماً بكثير وأكثر متانة. والأنواع الاحترافية منها تملك مواصفات عالية جداً. زد على ذلك أن صغر حجمها يوفر إمكانية إخفائها بسهولة (ميكرو ربطة العنق).

وتوصّف الاتجاهية مدى تغيّر حساسية اللاقط بدلالة تغير موضع المصدر الصوتي بالنسبة لمحور غشاء اللاقط.

---

(١) Électret، وهي مادة عازلة كهربائياً تحتفظ باستقطاب كهربائي شبه دائم، وعندما يكون هذا الاستقطاب في اتجاه محدد تغدو مادة الإلكتريت، من وجهة نظر الكهربائية الساكنة، أشبه بمغناطيس دائم، كما يمكن مقارنتها بمكثفة تحمل شحنة كهربائية شبه دائمة. أما الكلمة فهي مركّبة من كلمتين إنجليزيتين هما «electricity» أي كهرباء و«magnet» أي مغناطيس.

وللّواقط اللاإتجاهية (المتناحية أو الـ omnidirectionnels) حساسية ثابتة في الاتجاهات كافة.

أما اللواقط الاتجاهية فتبلغ حساسيتها قيمتها العظمى وفق اتجاهين متعاكسين، إلى الأمام وإلى الخلف مع حساسية متدنية جداً عند الجانبين.

اللواقط وحيدة الاتجاهية (cardioïdes) هي تلك التي تتحسس لاتجاه واحد فقط هو الاتجاه الأمامي، خاصة عندما تكون بالغة الاتجاهية نحو الأمام (hyper cardioïde). ويُستخدم هذا النوع لتسجيل صوت ممثل بعيد وتجنّب الأصوات التشويشية الجانبية، أو تفادي تأثيرات ظاهرة الترداد[١] في بعض الأماكن.

وتنطبق أشكال الاتجاهية هذه على أنواع اللواقط كافة. ونشير إلى أن لبعض الطرازات اتجاهيات قابلة للضبط، إما بطريقة ميكانيكية أو من خلال معالجة الإشارة، بحيث تتضمن المجموعة الواحدة عدة حسّاسات صوتية لكل منها اتجاهية مختلفة.

بمقدورنا تجميع اللواقط لغرض محدد، وهذه هي الحال في التسجيلات الستيريوفونية باستخدام زوج من اللواقط يوضع كل منهما في مكان واتجاه محددين (وفق ضوابط معيارية) وذلك لتسجيل الموسيقا أو الضجيج الخلفي.

هنالك أيضاً لواقط مخصّصة للتسجيلات متعددة الأقنية. وهي عبارة عن مجموعات من عدّة حساسات صوتية، تجري رقمنة إشاراتها تمهيداً لمعالجتها بواسطة معالِجات صغرية. وتسمح هذه اللواقط بالتقاط الصوت متعدد الأقنية بواسطة لاقط وحيد.

أما اللواقط المسمّاة لواقط رقمية فهي عبارة عن لواقط تماثلية، يضاف إليها ضمن الحاضن نفسه، محوّل تماثلي/ رقمي، وأحياناً معالِج خاص لمعالجة الإشارة.

وتتحدد ملحقات عملية التسجيل الصوتي تبعاً للحالة. قد يتم تعليق اللاقط في طرف عصا حاملة (في السينما)، أو يحمله حامل العصا (perchman)، أو

---

(١) انظر السمعيات.

يكون مثبَّتاً فوق قائم معدني (في الاستديو) أو معلّقاً إلى عنق طويلة، وهي عبارة عن حامل متنقل يجمع ما بين القائم والعصا، ويُستخدَم في الاستديو لتأمين سهولة تقريب وإبعاد اللاقط الخاص بالممثلين.

وللتقليل من أثر تشويش الضجيج في الاستديو، تتم حماية اللاقط من صوت تنفّس الممثل من خلال تغطيته بشاشة خاصة. أما في الخارج فنحميه من تأثير صوت الريح بواسطة غطاء خاص مضاد للرياح (من الاسفنج أو الفرو).

ولتفادي الضجيج الناجم عن صدم اللاقط أو تغيير وضعه، يُعلَّق فوق القائم أو في طرف العصا، بحامل مرن.

أما التقاط الصوت بطريقة **مباشرة** فهي تلك التي يتم اللجوء إليها في مكان التصوير، سواء أثناء التصوير الخارجي أم وسط الديكور الطبيعي أو في الاستديو.

ويسعى مهندس الصوت إلى تسجيل الأصوات بأعلى قدر ممكن من الجودة، مع الحفاظ على وضوح تام للحوار. وغالباً ما يُلتقَط الصوت المباشر باستخدام العصا. وعموماً، نجري الحد الأدنى من التصحيحات أثناء تسجيل الصوت المباشر، فيما تُنجَز عمليات التصحيح الحقيقية والمهمّة في أثناء الميكساج. ويختار مهندس الصوت موضع اللاقط أو اللواقط التي ينوي استخدامها تبعاً لمنظور الصورة (اللقطات القريبة، اللقطات البعيدة) والمواصفات السمعية للمكان (الامتصاص أو التخامد في الخارج، ظاهرة الترداد في الداخل)، مع الإشارة إلى أن بعض التصحيحات لا تُنفَّذ في أثناء الميكساج (تخليص الصوت من تأثيرات الترداد على سبيل المثال). زد على ذلك أن التقاط الصوت لا بد أن يراعي شروط إعداد النسخة الدولية، التي تتطلّب فصل الحوار والمؤثرات بالنسبة للأصوات المباشرة. أما إضفاء الانطباع بالتجسيم على الصوت، بقصد عرضه عبر أقنية متعددة، فينَفَّذ بأكمله أثناء الميكساج. ولهذا الغرض يقوم مهندس الصوت المباشر بتسجيل الأصوات منفصلة، إضافة إلى الأصوات الخلفية السائدة. وهذه الأخيرة، يمكن تسجيلها بنظام الستيريو (قناتان). بعد ذلك، تجري معالجة الأصوات المباشرة بما يتوافق مع الصورة في أثناء مونتاج الصوت، بغرض الإعداد لعملية التجسيم التي ستُستكمَل أثناء الميكساج.

ونلجأ إلى التقاط الصوت داخل قاعات التسجيل والاستماع الخاصة (الأوديتوريوم)، بغرض تنفيذ عمليات التزامن اللاحق والدوبلاج وإقحام المؤثرات الصوتية[١]. ويجري ذلك في وسط ماصّ معزول وشديد السكون، بحيث يتم التخلص من مشكلات الضجيج. بالمقابل، قد يثير التقاط الصوت بهذه الطريقة الشعور بعدم الصدقية (فيما يخص أداء الممثلين على وجه الخصوص).

أما الموسيقا فتُسجَّل في معظم الحالات ضمن الاستديوهات المخصصة لذلك.

قلنا إن تسجيل المؤثرات الصوتية يجري في قاعات التسجيل والاستماع، أما عملية تجسيمها فتجري هي الأخرى أثناء الميكساج. وإذا اقتضت الحاجة، يمكن تسجيل الموسيقا والمؤثرات مباشرة بنظام الستيريو.

كارديويد (لاقط الصوت كارديويد):

لاقط صوت (ميكروفون) اتجاهي، يكون مخطط اتجاهيته على شكل قلب (انظر **التقاط وتسجيل الصوت**).

---

(١) انظر **المؤثرات الصوتية**.

الصوت الستيريوفوني:

المعروف أن حاسة السمع تسمح لنا بتحديد موقع أي منبع صوتي بدقة تامة، وذلك من خلال استبيان الفرق الزمني الذي يفصل بين لحظتي بلوغ هذا الصوت إلى كل من الأذن اليمنى واليسرى. وعلى هذا المبدأ، تقوم أنظمة الستيريو، التي تتيح للمستمع إمكان إدراك الصوت بشكله المجسّم في الفضاء.

الستيريوفونية بفارق الطور: وهي وسيلة تؤمّن قدراً جيداً من التجسيم في مرحلة التسميع، شرط مراعاة الشروط الخاصة بتسجيل الصوت، ونقل ومعالجة إشارته الإلكترونية، بحيث تكون متطابقة تماماً بالنسبة للقناتين الصوتيتين.

في هذه الطريقة، يجري تسجيل الصوت باستخدام لاقطين صوتيين (ميكرفونين)، بحيث تسمح خصائصهما الاتجاهية وطريقة توجيههما بمحاكاة آلية السمع بأذني الإنسان، أي ميكروفونان لكل منهما مخطط اتجاهي على شكل قلب (Cardioïde)، تفصلهما مسافة 11 سم، ويصنعان فيما بينهما زاوية 110^{o} . ويمكن وضعهما أيضاً، في وضعية قريبة من ذلك، ضمن رأس اصطناعية أبعادها وعامل امتصاصها (للصوت) تقارب أبعاد الرأس البشرية وعامل امتصاصها.

بعد تكبير وتسجيل المعلومات التي يلتقطها كل من هذين اللاقطين، يجري الاستماع إليها باستخدام زوج من السمّاعات الصوتية الصندوقية (سبيكر أو بَفل) المتطابقة (السمّاعة اليمنى والسمّاعة اليسرى)، تتوضّعان عند رأسين من رؤوس مثلث متساوي الأضلاع، بحيث يشغل المستمع مكان الرأس الثالثة. وإذا لم تتعرّض الإشارتان إلى أي انزياح زمني، إحداهما بالنسبة إلى الأخرى (وهو ما يُترجَم بظهور فرق في الطور بينهما) سنلمس بالفعل وجود قدر مقنِع

تماماً من التجسيم في الأصوات المسجَّلة. هذه الطريقة، المسمّاة طريقة «فرق الطور»، تتلاءم تماماً والبث الإذاعي، بالتعديل الترددي (FM)، وتناسب طريقة تسجيل الأسطوانات والاستماع إليها.

الستيريوفونية بفارق الشدّة: إن الشرط الذي يحتّم عدم حدوث أي تشويش يؤدي إلى ظهور فرق في الطور أثناء معالجة الإشارات (وكانت حينها إشارات تماثلية) أمر يصعب تحقيقه عملياً. وعليه فقد حاول مهندسو الصوت الالتفاف على الأمر، عبر حيلة تسمح بالحصول على انطباع ببعض التجسيم الصوتي: قاموا بضبط مستوى الإشارتين، اليمنى واليسرى، بحيث نحصل على تفاوت معين في شدّة الصوت بينهما، بما يسمح بحدوث شيء من الإيحاء بالجهة التي يصدر منها الصوت، من دون الالتفات إلى الطور. وفي بعض الحالات، نتقصّد خلق تأخير زمني بين الإشارتين، بواسطة خط تأخير زمني، أو من خلال إخضاعهما لتصحيحات متباينة في طيفهما الترددي، كأن نعزز الترددات المنخفضة في القناة اليمنى، والعالية في اليسرى على سبيل المثال. عند الاستماع، كان ذلك يسمح بالحصول على بعض المؤثرات الصوتية، لكن من دون أي إيحاء بالاتجاه الذي يصدر منه الصوت. وكانت هذه الطريقة تناسب تماماً موسيقا المنوّعات أو الصوت المرافق لصورة ما. وجرى استخدامها، ولا يزال، في ميدان الإرسال التلفزيوني.

الستيريوفونية في السينما: كان من الواضح أن الستيريوفونية بفارق الطور غير قابلة للاستخدام في السينما، والسبب يعود بالطبع إلى ضرورة إجراء عمليات ما بعد التصوير، التي ستتسبب لا محالة في حدوث فروق في الطور أثناء المعالجة. بالمقابل، جرى استخدام الستيريوفونية بفارق الشدّة في النسخ ذات المسارات المغناطيسية، بنظام السينماسكوب قياس 35 ملم، والـ Todd AO من قياس70 ملم(١). ويعود الفضل في ذلك إلى شركة دولبي، التي نجحت في

(١) انظر فصل **القطْع (الفورمات)**.

منتصف السبعينيات، في تعديل طريقة تخفيض الضجيج الداخلي، لتتلاءم مع التسجيل الضوئي، وهي الطريقة التي جرى تطويرها في الأصل لتنفيذ التسجيل المغناطيسي على آلات التسجيل المغناطيسية متعددة الأقنية. وقد جرى طرح هذه الطريقة تحت العلامة التجارية «دولبي ستيريو»، وكانت توفر إمكانية تسجيل مسارين ضوئيين منفصلين في المكان الذي كان يشغله المسار الضوئي المعتاد. ونجم عن تقليل مساحة كل من هذين المسارين انخفاض ملموس في مستوى الصوت، غير أن تخفيض مستوى الضجيج الداخلي المرافق، الذي أمّنه هذا النظام، كان كافياً لتعويض هذا الانخفاض(١). إلى ذلك، استعاد هذا النظام طريقة كانت قد طوّرتها شركة سانسوي (Sansui) اليابانية، ولم تسَوَّق تجارياً، وتعتمد على استخدام مصفوفات خاصة لتسجيل صوت رباعي الأقنية على أسطوانات الڤينيل القديمة.

ومع أربع أقنية، تغلّبت هذه الطريقة على الشروط القاسية التي تفرضها الستيريوفونية بفارق الطور، وهي شروط غير قابلة للتطبيق سينمائياً، لأسباب تقنية، لكن أيضاً بسبب امتداد مساحة منطقة جلوس المشاهدين في صالة السينما، وهي مساحة من الاتساع بحيث تمنع خلق انطباع صحيح بالتجسيم الصوتي. وجاءت إمكانية تسميع أربع أقنية لتسهّل عملية المواءمة بين تلك الطريقة وطبيعة تجهيزات التسميع المركَّبة في الصالة، والمخصصة لعروض السينماسكوب: ثلاث أقنية للشاشة ورابعة لأصوات الأجواء السائدة (مونوفونية) موزّعة في مختلف أنحاء الصالة(٢).

وعليه، بات الميكساج يقود إلى شريط صوتي بأقنية أربع. ومن خلال عملية تشبيك مصفوفي خاصة (تنسيق الإشارات الصوتية على مستوى المطال والطور)، يتم تحويل هذه القنوات الأربع إلى قناتين، يجري تشفير كل منهما

---

(١) نذكّر هنا بأن جودة الإشارة الصوتية تحددها أساساً نسبة الإشارة إلى الضجيج، وعندما تخفّض الضجيج تكون قد رفعت هذه النسبة ومن ثم حصلت على صوت أجود.

(٢) انظر فقرة **الصوت في السينما**.

وفق نظام «دولبيA» لتخفيض الضجيج الداخلي، وتسجيلهما بشكل منفصل على مسارين ضوئيين فوق نسخة «الدولبي ستيريو». ولاستعادة الصوت، عُدّلت أجهزة القراءة الصوتية بحيث تتمكن من قراءة كل مسار على حدة، قبل أن يجري فك تشفيرهما وفق نظام «دولبيA»، ومن ثم فك التشبيك المصفوفي لاستعادة الأقنية الأربع. وعليه شهدنا تحسينات كبيرة في جودة التسميع الصوتي في السينما سرعان ما تلقفتها الغالبية العظمى من صالات العرض.

فيما بعد، طالت هذه الطريقة تطويرات أخرى، بينها إضافة خافض ضجيج داخلي من النوع الفاعل (دولبيSR)، وتوفير قناة إضافية لتعزيز الترددات المنخفضة[(١)] (عبر استعادة الترددات المنخفضة للقناة المركزية).

لقد وفّرت هذه الطريقة تحسيناً ملموساً، حين سمحت بتوسيع الحزمة الترددية وزيادة ديناميك الصوت، غير أنها، وتحديداً بسبب عملية التشبيك المصفوفي وفك التشبيك، فرضت قيوداً جديدة على عملية الميكساج، من خلال الحرص الشديد على تفادي تداخل الأقنية فيما بينها، وبوجه خاص قناة الأصوات الخلفية والأجواء المحيطة، إذ إن معظم المعلومات كانت في الحقيقة معلومات وحيدة القناة (مونوفونية) تجري معالجتها والتعامل معها أثناء الميكساج. وللتخلّص من التأثيرات المزعجة الناجمة عن تداخل قناة على أخرى، كان الكلام يُسجَّل على القناة المركزية فقط.

على الرغم من ذلك، جرى تعميم هذه الطريقة في مختلف أرجاء العالم، ولا تزال قيد الاستخدام من أجل المسارات التماثلية التي تحملها نسخ ٣٥ملم، كي تحافظ هذه النسخ على طابعها العالمي، خاصة وأننا نستطيع محاكاة المسار المزدوج باستخدام قارئ مونوفوني عادي.

الصوت المرجعي (Témoin):

أو الصوت الشاهد. وهو صوت يتم تسجيله أثناء التصوير، لاستخدامه مرجعاً نعود إليه عند إجراء عمليات التزامن اللاحقة. (انظر **التقاط وتسجيل الصوت**).

---

(١) السوبووفر (Sub-Woofer).

عمليات ما بعد التصوير

التظهير:

عملية تجري في معمل التظهير، ومن خلالها يجري تحويل الصورة الكامنة على الشريط المصوَّر إلى صورة مرئية، وذلك باستخدام محلول كاشف. وينسحب هذا التعريف على مجموعة العمليات (التظهير بحد ذاته والتثبيت والغسيل والتجفيف) المرتبطة بعملية التظهير، وتجري كلّها في المعمل.

التظهير التلويني، هو تظهير نحصل بموجبه على صورة ملوّنة.

التظهير المعزّز، هو التظهير مع إبقاء الشريط في المحلول الكاشف لمدة طويلة، وهذا ما يؤدي إلى زيادة السرعة (rapidité)[١] الظاهرية للفيلم. (انظر **المعمل**).

---

(١) انظر سرعة الفيلم.

المونتاج:

يشكل المونتاج المرحلة الأخيرة في عملية صنع الفيلم، وعبرها يجري جمع وترتيب صور هذا الفيلم وأصواته.

المونتاج التقليدي والمونتاج الافتراضي[١]: حتى منتصف الثمانينيات، كانت الطريقة الوحيدة لإنجاز مونتاج الأفلام تقوم على جمع مقاطع من الأشرطة الفيلمية أو الأشرطة المغناطيسية المثقّبة، بعضها إلى بعض. وقد توقف العمل بهذه الطريقة، التي باتت اليوم تُعرَف بـ**الطريقة التقليدية**. ومع تطور التقنيات الحاسوبية انتقلنا إلى حوسبة المونتاج عبر تسجيل الصور والأصوات، بطريقة رقمية، على حوامل حاسوبية (أقراص صلبة للكمبيوتر)، والتعامل معها فقط عبر شيفرة عناوينها[٢] التي تحدّد بداية ونهاية كل مقطع. هذه التقنية تسمى **المونتاج الافتراضي** وذلك في مقابل المونتاج التقليدي.

المونتاج التقليدي: كان هذا النوع من المونتاج ينفَّذ بوساطة **طاولة مونتاج** خاصة، تجري فوقها عملية تجميع العناصر الفيلمية (شريط السيلولويد) وأشرطة الصوت المثقّبة، واحداً إثر آخر، بالترتيب الذي سيعرض فيه الفيلم، بعد انتهاء مونتاجه. حتى نهاية الخمسينات كانت أشرطة الصورة والصوت توصَل بطريقة اللصق، بمادة صمغية ثم بالشريط اللاصق بعد ظهور **اللاصقة**[٣]، وهي أداة وفّرت سهولة فائقة في العمل، ولاقت استحسان منفّذي المونتاج في ذاك الزمان. وتُجهّز طاولة المونتاج بنظام ضوئي، وأحياناً نظامين، لتأمين

(١) أو الرقمي Digital، ويطلق عليه في عالم الڤيديو أحياناً المونتاج اللاخطي (Non Liear Editing).

(٢) المقصود هنا عنوان وجود كل منها في ذاكرة الحاسوب.

(٣) Presse à adésif وتُعرف عادة باللاصقة (Colleuse) وهي أداة تسمح بقص ولصق طرفي شريط الفيلم بسهولة بعد مطابقة الثقوب، بواسطة شريط لاصق شفاف.

مشاهدة الصورة على شريط أو شريطين من قياس 16 أو 35 مم، إضافة إلى ما يسمح بتسميع حتى ثلاثة أشرطة صوتية مثقّبة، من فورمات الصورة نفسها، كل منها يمكن أن يحمل مسارين صوتيين مع الـ 16 مم وثلاثة مسارات مع الـ 35 مم. وتوفر الطاولة إمكانية مزامَنة الأشرطة فيما بينها واستعراضها متزامنة من خلال تمريرها إلى الأمام وإلى الخلف(١). وينفَّذ مونتاج الصورة ومونتاج الصوت على الطاولة نفسها. وعندما يتطلب الأمر مرافقة شريط الصورة بأكثر من ثلاثة شرائط صوتية، وهذا ما كان يحصل في الغالب، كان ذلك يستدعي مزامنة مجموعة إضافية مع الصورة نفسها. وبعد الانتهاء كلياً من المونتاج نحصل على شريط الصورة بالشكل الذي سيظهر عليه عند العرض. هذا الشريط يسمّى نسخة العمل. وهي النسخة التي كانت ولا تزال تُستَخدم، سواء على الحامل السيلولويدي أم على شكل تسجيل رقمي، لتنفيذ ميكساج الفيلم، بكرة إثر أخرى (مدة عرض كل منها نحو 20 دقيقة).

المونتاج الافتراضي: في هذا النظام، يتم تسجيل عناصر الصوت وعناصر الصورة بشكل رقمي فوق حامل حاسوبي (قرص صلب)، ويقترن كل عنصر من تلك العناصر برمز تعريفي (اسم توضيحي) وبعنوان زمني يتضمن الساعات والدقائق والثواني والصور (في السينما، قد نصادف 24 أو 25 صورة في الثانية، وفقاً لسرعة التصوير). ونحصل على الملفات الرقمية للصور المحمولة على الحامل السيلولويدي من خلال تحليلها (بطريقة المسح) في جهاز التيليسينما(٢). أما بالنسبة لصور الڤيديو أو تلك المصوَّرة بآلات تصوير رقمية،

---

(١) الآلة الأساسية المستخدمة في تلك الطاولة هي ما يسمى عندنا آلة الماڤيولا (Moviola)، ويعود اختراعها إلى عام 1924 على يد ايوان سيروريه (Iwan Serrurier)، أمريكي من أصل هولندي، وكانت شركة Moviola Company أول شركة قامت بتصنيعها وطرحها في الأسواق.

(٢) التيليسينما هي الأداة التي تسمح بتحويل المادة الفيلمية من شكلها التماثلي على الشريط إلى إشارة ڤيديو قد تكون تماثلية أو رقمية. وفي الحالة الأولى نستعين بمحوّل تماثلي إلى رقمي لتحويل إشارة الڤيديو هذه إلى إشارة رقمية. وبشكل عام تسمّى معدات التحويل من التماثلي إلى الرقمي وبالعكس الـ CODECS (Coder/Decoder). انظر **التيليسينما**.

فتكون ملفاتها الرقمية جاهزة مباشرة، أو يتم الحصول عليها في بعض الأحيان في إثر عملية تحويل من الشكل التماثلي إلى الرقمي، أو بعد تخفيض كمية المعلومات الرقمية[١] بالنسبة للصور الرقمية (انظر **السينما الرقمية**).

تتألف تجهيزات المونتاج الافتراضي من محطة حاسوبية تخزِّن الصور والأصوات في ذواكرها، وكل صورة منها تكون مقترنة بترميزها الزمني. ولا ريب في أن الوصول الآني إلى الصور والأصوات هو الذي شكل الفرق الجوهري مقارنة مع المونتاج التقليدي، بحيث بات المرء لا يجري أي معالجة يدوية مباشرة للعناصر. وتُشاهَد الصور على شاشة ڤيديو، وتُسمَع الأصوات عبر مجموعة صوتية عالية الجودة، تشكل جزءاً لا يتجزأ من تجهيزات المونتاج الافتراضي. كما توفر هذه التجهيزات قدرة مشاهدة تسلسل الصور والأصوات، انطلاقاً من رموز التعريف التي يعدّها منفّذ المونتاج عند إدخاله تلك الصور والأصوات إلى الحاسوب.

يُنجَز مونتاج الصورة فقط من خلال ترتيب عناوين بداية ونهاية كل مقطع (نقطة الدخول ونقطة الخروج In Out). ومجمل هذه المعلومات تشكل ما نسميه **قائمة التوليف** Edit list. وهكذا، يصبح من السهولة بمكان تعديل المونتاج أو إعداد خيارات متعددة له انطلاقاً من العناصر نفسها، وهذا ما لم يكن متاحاً في المونتاج التقليدي، إلا إذا جهّزنا عدة نسخ رديفة في المعمل (انظر **المعمل**).

---

(١) Réduction de débit أو بالإنجليزية Bit Rate Reduction وتسمى أحياناً بعملية ضغط المعطيات الرقمية (Compression). ويتم تخفيض كمية المعلومات الرقمية من دون المساس بجودة الصورة إلا ضمن حدود مقبولة وفقاً للقيم القياسية المرجعية المعتمدة لذلك وذلك من خلال معالجة هذه المعلومات معالجة رقمية خاصة، ونلجأ إلى هذه الطريقة عادة في مراحل نقل المعلومات (خاصة عبر الشابكة) وتخزينها، فيما تجري عمليات ما بعد التصوير، وكذلك استثمار الفيلم، على نسخ غير مضغوطة أي النسخ ذات الجودة القصوى. انظر **التقانة الرقمية** و**تخفيض معدل البيتات**.

وتُعرَض النسخة النهائية، سواء في أثناء العمل أم بعد إنجازها، عرضاً رقمياً فوق شاشة كبيرة بغرض إقرار المونتاج النهائي. بعدها، ننتقل إلى إعداد الملف الرقمي الخاص بالنسخة الممنتَجة النهائية انطلاقاً من قائمة التوليف (Edit List) أو ما يسمى الـ EDL (*Edit Decision List*، قائمة التوليف النهائية)، التي تحمل قائمة تبين نقاط الدخول والخروج لكل مقطع من مقاطع الفيلم، بكرة إثر أخرى. وعلى أساس قائمة التوليف النهائية هذه يجري إعداد النسخة الرقمية الأم (الماستر الرقمي) وعنها سيتم طبع نسخ الفيلم الرقمية، أو منتَجة النسخة السالبة للصورة، إذا كانت النسخ ستُطبع على الحامل السيلولويدي.

مونتاج الصوت: مع تعميم استخدام التقانة الرقمية في عمليات الإنتاج والصوت المجسّم متعدد الأقنية في العروض، أضحى مونتاج الصوت مهنة نوعية قائمة بذاتها. قبل الشروع في تجميع الأصوات التي حصلنا عليها أثناء التصوير (الأصوات المباشرة)، يجري الاشتغال على هذه الأصوات وتصحيحها وتوزيعها على أقنية التسميع ومزامنتها مع الصورة المقابلة (انظر **الميكساج**). ويحصل هذا العمل في قاعة معدَّة خصيصاً لمونتاج الصوت، وتحتوي أساساً على تجهيزات معالجة الأصوات إلى جانب نظام تسميع عالي الجودة. بعدها يقوم فني مونتاج الصورة بتنسيق مجمل أشرطة الصوت، بالتعاون عادة مع فني مونتاج الصوت، لإعداد المونتاج النهائي للفيلم، صوتاً وصورة.

مراحل المونتاج: من النادر أثناء التصوير أن تنال اللقطة رضا الجميع من محاولة التصوير الأولى، ويتطلب الأمر عادة تصويرها عدة مرات، ويختار المخرج اللقطات التي يراها مناسبة، وهذه تسمّى اللقطات «الصالحة للتظهير»، وتضع فتاة السكريبت عليها علامة خاصة. ثم يحوّلها المعمل إلى الشكل الرقمي (اللقطات الأولية الرقمية Digital Rushes) تمهيداً لمشاهدتها. ولأسباب اقتصادية وعملية، يندر اليوم أن يجري تظهير اللقطات المُختارة وطباعتها على شريط فيلمي (Rushes Film) بغرض مشاهدتها، إلا في حالات بالغة الخصوصية.

هذه اللقطات الأولية (الرَشز)، تسمح لفريق التصوير بمراجعة وتفحّص ما جرى تصويره، وكذلك بانتقاء ما سوف يُعتَمَد (مبدئياً) للمونتاج. إثر ذلك،

ننتقل إلى ما يسمّى **المزاوجة** (dédoublage)، وهي العملية اليدوية التي تقوم على فرز اللقطات التي تَقرَّر اعتمادها عن تلك التي لم تُعتمَد، مع الاحتفاظ بهذه الأخيرة وفهرستها بقصد العودة إليها إذا اقتضت الضرورة.

بعد انتهاء التصوير، توصَل اللقطات المعتمَدة وفق تسلسلها في سيناريو التصوير (الديكوباج). وبنتيجة ذلك، نتوصل إلى ما نسميه النسخة المركَّبة، والتي لا تزال تضم مجمل ما جرى تصويره في كل لقطة: الكلاكيت وترميزات التصوير وغيرها... وبعد تخليصها من الزوائد، تصبح هذه النسخة بمثابة التوليفة الأولى، ويطلَق عليها «**نسخة العمل**».

نلاحظ إذاً كيف أن تعميم استخدام المونتاج الافتراضي يقود في معظم الأحيان إلى الاستغناء عن **مساعد المونتير**، الذي كان يُكلّف سابقاً بالمهام اليدوية في المونتاج التقليدي، ضمن فريق عمليات ما بعد التصوير.

المونتاج عمل مديد ومتدرّج، يشتغل مسؤول المونتاج في أثنائه وفقاً لتوجيهات المخرج، فيحوك نسيج الفيلم بشكل تدريجي. وفي الحالة الأسهل، أي عندما يجري تصوير الفيلم وفق سيناريو تصوير (ديكوباج) مفصّل، يقتصر المونتاج، نظرياً، على تجميع العناصر وفقاً لتسلسل هذا السيناريو. وحتى في هذه الحالة، لا بد من أن يتمتع القائمون على المونتاج بخبرة مهنية عالية، تمكّنهم، على أقل تقدير، من تحديد الطريقة الأمثل للقطع عند وصل لقطتين متتاليتين، وهي عملية قد تبدو سهلة للوهلة الأولى، غير أن الخيار لا يكون في أغلب الأحيان على هذه الدرجة من البساطة، خاصة إذا كان يتوجب في الوقت نفسه مراعاة متطلبات الصوت (الحوار بين شخصين متقابلين في اللقطات المتناوبة[١] champp-cotre-champ). وفي الغالبية العظمى من الحالات، لا يكون المونتاج مجرد وصل بين اللقطات المصوَّرة وفق ترتيب معين: إنه إلى حد كبير عملية تقوم على **خلق** الفيلم **انطلاقاً** من عناصره المصوَّرة.

---

(١) هامش سابق.

إن المونتاج هو الذي سيسمح لنا، على سبيل المثال، بملاحظة ضرورة تغيير ترتيب المَشاهد عما كان مقرراً له، ومتى ينبغي تقصير مدة هذا المشهد أو ذاك لصالح مشهد آخر ربما كان يُعدُّ ثانوياً، أو تجزئة لقطة ما يتبين أنها طويلة أكثر من اللازم (بأن نقحم ضمنها مثلاً مقطعاً قصيراً من لقطة كانت أصلاً غير معتمَدة)، أو حتى إقحام لقطة بينية(١) للحفاظ على «الراكور» [الوصل] أو لإخفاء «راكور» خاطئ لم يلاحَظ أثناء التصوير(٢). كل هذا يهدف في الواقع إلى تيسير **إدراك** قصة الفيلم، لكن أيضاً إلى إكساب الفيلم **إيقاعه** الخاص.

تجري عملية التكوين هذه عبر تقريبات متوالية وتعديلات طفيفة على اللقطات التي سبق منتجتها. وعادة يمتد المونتاج على فترة زمنية أطول، بل قل أطول بكثير من مدة التصوير، وقد يستغرق مونتاج الفيلم الطويل بضعة أشهر.

في محصلة كل هذا الجهد، نجد أنفسنا أمام نسخة عمل، تُعدُّ مبدئياً نهائية، وأمام عدد من أشرطة الصوت. والحقيقة أن المونتاج لا ينتهي هنا، إذ ينبغي كذلك الأخذ في الحسبان كل الإضافات التي ستجري لاحقاً على نسخة العمل: المؤثرات الصوتية والموسيقا وسواها بالنسبة للصوت، والمؤثرات الخاصة بالنسبة للصورة. وعلى المونتير أن يدمج كل ذلك في نسيج الفيلم، وليس مستغرباً أن يتطلب ذلك في بعض الأحيان تعديل المونتاج الأولي.

وعندما يتم إقرار نسخة العمل بشكلها النهائي، تُرسَل إلى المعمل كي يجري إعداد **النسخة الأم (الماستر) الرقمية** أو تنفيذ **مونتاج النسخة السالبة للصورة**، أي إنجاز عملية التوصيل وفقاً **لقائمة التوليف**. وتنفَّذ كل عمليات المطابقة هذه انطلاقاً من الرموز الزمنية التي جرى تسجيلها على العناصر في

---

(١) Plan de coupe، ويسميها البعض اللقطة الجسر أو اللقطة الانتقالية.

(٢) تسهم اللقطة الانتقالية عموماً في إصلاح أو إخفاء بعض الأخطاء التي قد يرتكبها المخرج في أثناء التصوير، ومن أبرزها تخطّي ما يعرف بالخط الوهمي (Imaginary Line)، أي انتهاك قاعدة الـ 180 درجة (180-degree rule)، فيما يتعلق بمواقع الشخصيات والموضوعات إلى يمين الكاميرا أو يسارها.

أثناء التصوير، ومن الأرقام الموضعية (ترقيم المسافات piétage) المسجَّلة على حافة الشريط السالب بالنسبة للعناصر المصوَّرة على الشريط التقليدي.

أهمية المونتاج: لا يختلف اثنان على أن جودة الفيلم ترتكز إلى حد كبير على مدى جودة مونتاجه. لكن من المؤسف أن المونتاج المثالي هو ذلك المونتاج الذي يمر دون أن يلحظَه المُشاهد، في حين تتوالى الصور أمام عينيه دون توقف. ومن هنا، علينا الاعتراف بأن المونتير أو المونتيرة، يستحق في الواقع قدراً أكبر من التقدير. ويجدر التذكير بأن العديد من المخرجين المرموقين قد بدؤوا مسيرتهم السينمائية بالعمل في المونتاج، ومنهم: هنري كولبي، جاك دوالون، ديڤيد لين، مارك روبسون، جون ستورجس.

التسميات المختلفة للمونتاج (Cutting, Editing, Montage): في اللغة الفرنسية لا نجد سوى كلمة «مونتاج»، في حين تمتلك الإنجليزية تسميات عدة: هنالك كلمة **القص (القطع** *cutting*) وتُستخدَم للتعبير عن الفعل اليدوي المتمثل في القص واللصق (على الشريط)؛ ثم **التوليف** (*editing*) للتعبير عن النشاط الذهني والإبداعي (في الجينيريك، كلمة *editor* تكافئ مونتير)؛ أما كلمة مونتاج (المأخوذة عن الفرنسية) فتعبّر بالإنجليزية عن المونتاج بوصفه عنصراً من عناصر اللغة السينمائية. هنالك أيضاً تعبير **التوليف النهائي** (*final cut*) للدلالة على النسخة النهائية، التي سوف تُطابَق مع النسخة السالبة للوصول إلى النسخة السالبة النهائية التي لا تقبل أي تعديل، والتي ستطبع منها نسخ العرض.

أفلام المونتاج: فيلم المونتاج هو فيلم ينفَّذ فيه شريط الصورة بأكمله في صالة المونتاج (باستثناء الخدع والعناوين وما شابهها) انطلاقاً من عناصر متوافرة سلفاً: وثائق أرشيفية، شرائط إخبارية، أفلام قديمة، أفلام هواة، وسواها، تُكمَّل أحياناً ببعض اللقطات الوثائقية أو المقابلات، يتم إنجازها لإيضاح مقولة العمل وأسلوبيته.

المونتاج السينماتوغرافي ومونتاج الڤيديو: قبل ظهور المونتاج الافتراضي، كان مونتاج الڤيديو يُنفَّذ فقط بطريقة النسْخ من حامل إلى آخر، أي من شريط مغناطيسي إلى آخر. وقد توقّف العمل بهذه الطريقة نهائياً في يومنا هذا.

الفيلم التلفزيوني (التيليفيلم): بعد انتشار التقانة الرقمية عالية الدقة، تراجع استخدام السوبر 16 في تصوير الأفلام التلفزيونية. ويتم تحويل العناصر المصوَّرة على الشريط إلى شكلها الرقمي ومنتجتها افتراضياً وفقاً لما بيّنّاه آنفاً. ويقوم المعمل (الرقمي) بإعداد النسخ الأم (الماسترات) اللازمة للإرسال التلفزيوني، أو للتوزيع كڤيديو تماثلي أو رقمي.

القطْع (Coupe):

القطْع الصريح، هو تغيير اللقطة بطريقة ننتقل فيها فجأة، ودون سابق إنذار، من لقطة إلى أخرى.

لقطة قطْع، لقطة يتم إقحامها في أثناء المونتاج لتفادي حدوث ثغرة، أشبه بالتقاء الساكنين في اللغة، بين لقطتين متتاليتين.

اللقطة المُقحَمة (Insert):

لقطة مقرَّبة أو مقربة جداً، غالباً ما تمر بسرعة خاطفة، يجري إقحامها في أثناء المونتاج للفت النظر إلى عنصر ما، أو تفصيل ما يُعدُّ ضرورياً لفهم الحدث: عنوان في صحيفة، أو رسالة، أو لقطة مقرّبة لغرض معين، إلخ. وهذا العنصر يجري إقحامه ضمن مونتاج الصورة أو الصوت على حد سواء.

المعايَرة (Étalonnage):

وهي عملية تحدد، لكل لقطة على حدة، المواصفات الضوئية (السطوع واللونية) اللازمة للحصول على نسخة موجبة مقبولة عند نسْخ شريط الفيلم. وللخروج بصور موجبة خالية من العيوب انطلاقاً من النسخة السالبة الأصلية، لابد من ضبط الضوء أثناء عملية النسْخ، إذ إن الفيلم هو عبارة عن **سلسلة** من اللقطات جرى تصويرها من دون ترتيب زمني دقيق، وأحياناً في شروط شديدة التفاوت. ومن غير المقبول أن نقع على ألوان متفاوتة من لقطة إلى أخرى ضمن المشهد الواحد.

الناسخات التكاملية: يتم فرز حزمة الضوء الأبيض، الصادرة عن المصباح الرئيس، إلى ثلاث حزم ضوئية منفصلة، زرقاء وخضراء وحمراء، وذلك بواسطة مرشّحات لونية مناسبة. وتقوم جنيحات متحركة بتعديل شدة كل حزمة، بحيث يمكن تغيير الشدة لكل لقطة من لقطات الفيلم. تُجمَع بعدها هذه الحزم الثلاث للتعريض النهائي.

جهاز تحليل اللون باستخدام تقنية الڤيديو: وهو جهاز إلكتروني يعرض، فوق شاشة ڤيديو، صورة موجبة للنسخة السالبة قيد التصحيح، وهي صورة يمكن تعديلها باستخدام ثلاثة أزرار مدرّجة بالتناسب مع العيارات التي تتيحها جنيحات آلة النسخ. وعندما نصل إلى الصورة المرغوبة على شاشة الڤيديو تُدَوَّن القيم المقابلة، وهي القيم التي ستُعتمَد لمعايرة اللقطة المعنية. هذه القيم تُنقَل آلياً إلى شريط الترميز (شريط الكود).

ملاحظات متفرقة: مما لا شك فيه أن عملية المعايرة تأخذ في الحسبان التوجيهات التي يتقدم بها مدير التصوير لأغراض أسلوبية جمالية (اختيار الأجواء اللونية العامة الحارّة أو الباردة على سبيل المثال).

وفي الأفلام التي تُستنسَخ بكميات كبيرة، لا يجري النسخ انطلاقاً من النسخة السالبة الأصلية بل من نسخة سالبة وسيطة، وهي نسخة عن هذا الأصل. وهنا، لا تطبَّق التصحيحات اللونية أثناء سحب النسخ بل فقط أثناء إعداد النسخة الموجبة الوسيطة، بعدها تُسحَب النسخ بالضوء القياسي (الستاندر).

المعيار (Charte): صحيح أن المعايرة تهدف إلى الحصول على توافقية المظهر اللوني للصورة بين اللقطات المتعاقبة، غير أنها تهدف أيضاً إلى تأمين جودة مقبولة للألوان. والفني، الذي ينفِّذ هذه العملية استناداً إلى تقديراته البصرية، يحتاج إلى مرجعية ما. هذه المرجعية يوفرها **معيار الرمادي** 18% (*lily*) [١]، الذي يتم تصويره في بداية اللقطة.

الـ Lad: بعد إجراء المعايرة يفترض أن تكون الصورة الموجبة متماثلة تماماً بين نسخة وأخرى، ولا ينبغي أن تتأثر بالتغيرات الطارئة في الناسخة، ولا بمواصفات الشريط الموجب الخام المستخدم في النسخ. لهذه الغاية يجري، مع بداية كل بكرة، فحص سريع للتأكد من صحة العملية بمجملها، وذلك على مقطع قصير من الشريط السالب، وهي طريقة وفرتها شركة كوداك في مخابر النسخ، تحت اسم *Laboratory Aim Density* (LAD)، وتستند إلى صورة مرجعية تمثّل وجه امرأة يترافق مع قيم معيارية محددة. هذا الـ LAD يستخدم كذلك في معايرة جهاز تحليل اللون المذكور آنفاً، وذلك من خلال المقارنة بين صورة النسخة السالبة التي يؤمّنها جهاز التحليل هذا والصورة المحمولة على نسخة موجبة، ذات جودة مقبولة، ناتجة عن النسخة السالبة نفسها.

المعايرة الرقمية: توفر المعايرة الإلكترونية، وقد باتت اليوم رقمية، إمكانات أوسع بكثير من المعايرة الضوئية التقليدية. فهذه الأخيرة تسمح بتعيير الشدة والألوان في الصورة بمجملها، ولكن فقط عبر مقارنتها بمستويات متدرّجة

---

(١) مجموعة من القيم المعيارية أو القياسية، منسوبة إلى اللون الرمادي الحيادي، الذي نسبته 18%، ويسمى الليلي (lily). وهي القيم التي توفر أيضاً إمكانية ضبط الألوان السائدة أو الطاغية في الصورة. انظر **مقياس التعريض**.

من القيم المرجعية، ما يمنع المعايرة ضمن اللقطة، في حين المعايرة الإلكترونية بمقارنات مستمرة تشمل كل القيم.

وتوفر التقنية الرقمية أيضاً إمكان التصحيح بطريقة مختلفة ضمن الصورة.

أولاً، من خلال التلاعب بعيارات الظلال، والقيم المتوسطة للأضواء والأضواء الساطعة في الصورة، إذا دعت الحاجة.

ثانياً، تحديد مساحات ونوافذ ضمن الصورة، يمكن معايرة مضمون كل منها بشكل مستقل، وبالتالي إمكان زيادة إضاءة منطقة ظليلة، على سبيل المثال، من دون المسّ ببقية الصورة.

وأخيراً، إمكان استهداف لون وحيد، كمعايرة ثانوية.

وبفضل هذه القدرات التي توفرها المعايرة الإلكترونية الرقمية، يزداد أكثر فأكثر استخدامها في الأفلام السينمائية. هنا تتم معايرة عناصر الفيلم من خلال عرض الصور رقمياً **(انظر السينما الرقمية)**، انطلاقاً من الملف الرقمي للفيلم، وليس من خلال مقاربات متدرّجة تقتضي نسْخ الفيلم وإجراء التصحيح على كل نسخة.

لإجراء هذا النمط من المعايرة، لا بد من توافر الملف الرقمي للفيلم بعد انتهاء مونتاجه، ونحصل على هذا الملف باستخدام الماسحات الضوئية أو السكانر[(١)] (وتسمى أحياناً التيليسكانر). وتجري المعايرة داخل **صالة المعايرة الرقمية**، وفيها يُعرَض الفيلم عبر جهاز عرض رقمي، على شاشة ذات أبعاد مناسبة، تسمح بالحكم على جودة الصور المعروضة. ويمكن التحكم بلونية الصور المعروضة وسطوعها بواسطة طاولة المعايرة، التي تسمح بمعايرة مستقلة لمستوى كل مركّب من المركّبات اللونية، الحمراء والخضراء والزرقاء،

---

(١) Scanner، الجهاز الذي يحوّل الصورة من شكلها التماثلي، المطبوع على الشريط، إلى شكلها الرقمي، بحيث تتحول إلى ملف رقمي قابل للمعالجة حاسوبياً. وتختلف عن التيليسينما في أن الأخيرة كانت في بدايات التلفزة تقتصر على تحويل الصورة على الشريط إلى إشارة ڤيديو تماثلية، وهنا يتطلب الأمر تحويل إشارة الڤيديو هذه من شكلها التماثلي إلى شكلها الرقمي. انظر **التيليسينما**.

في الإشارة الرقمية الواصلة إلى جهاز العرض. وهكذا، يصبح بالإمكان ضبط المعايرة، بدقة وفي الزمن الحقيقي، بالوسائل الحاسوبية أو الإلكترونية وحدها. ويتم تخزين المعطيات الرقمية الجديدة الخاصة بكل بيكسل[١]، بعد المعايرة، في ذاكرة خاصة من أجل الحصول على نسخة رقمية سالبة جديدة أو استثمارها بالشكل الرقمي في صالات العرض المعَدّة لهذا النوع من العروض. وعليه، يغدو الملف الرقمي بشكله النهائي بمنزلة النسخة الأم (الماستر) الرقمية للفيلم، ويكتسب القيمة نفسها التي تتمتع بها النسخة السالبة الأصلية التقليدية بعد المونتاج.

الأمر الأكثر صعوبة في هذا النظام يكمن في ضبط جهاز العرض الرقمي، والأجهزة الأخرى المتصلة به، بطريقة تسمح بالحصول على صور معروضة ذات جودة ولونية تماثلان تماماً جودة ولونية الصور التي توفرها العروض السينماتوغرافية التقليدية. ذلك أن النظامين، التقليدي والرقمي، يملكان مساحات لونية متباينة، ولإنجاز المعايرة الرقمية بشكل صحيح لا بد بالتالي من الاستعانة ببرمجيات عالية الأداء واستخدامها بذكاء.

الخطوة المنطقية التالية لعملية المعايرة الرقمية هذه تتمثل في القيام مباشرة، استناداً إلى معطيات المعايرة الرقمية، بإعداد أحد العناصر التي تسمح بطبع النسخ (**النسخة السالبة الرقمية** أو النسخة **الموجبة الوسيطة الرقمية**) من دون الحاجة إلى إعادة استخدام النسخة السالبة الأصلية. لأجل ذلك، نلجأ إلى ما يسمى بمحوّل الصّوَر (imageur) الذي يوفر إمكان نسْخ هذه المعطيات الرقمية على شريط الفيلم. والمحوّل الأكثر شيوعاً هو محوّل الصّور الليزري، وفيه نستخدم المعطيات الرقمية المقابلة لكل من الألوان الأولية الثلاثة، الأزرق والأخضر والأحمر، والخاصة بكل بيكسل من بيكسلات الصورة، لتعديل ثلاثة أشعة ليزرية أحادية اللون، تنطبع فوق الشريط السينمائي الخام، الذي سيُستخدم لصنع العناصر الوسيطة، الموجبة والسالبة. هذه النسخة السالبة الرقمية الجديدة، تتيح لنا تجهيز العناصر اللازمة لطبع النسخ المخصصة للعروض، والنسخة الوسيطة

---

(١) Pixel، وهو العنصر الأصغري الأساسي في الصورة الرقمية.

الموجبة، والنسخ الوسيطة السالبة، وفي الوقت نفسه حفظ الصور المعايَرة رقمياً، عملياً إلى الأبد.

الشريط الدليل (Pilote):

هو شريط يُمرّر في آلات النّسْخ بشكل متزامن مع الفيلم المراد نسخه، ويتحكم في مستوى الضوء في أثناء عملية النسْخ (انظر **المعايرة**). ولقد جرى اليوم استُبدِل هذا الشريط بحوامل حاسوبية.

المعيار اللوني (Charte):

لوحة يجري تصويرها عند نهاية التصوير، تتضمّن سلسلتين قياسيتين من المساحات الملوّنة والمساحات الرمادية، وتوفّر المعلومات اللازمة لتصحيح الدقّة اللونية في المعمل عند التظهير (انظر **المعايرة**).

المؤثرات الخاصة:

نقصد بالمؤثرات الخاصة، والمؤثرات البصرية السينماتوغرافية، كل وسيلة تقنية أو طريقة تتيح للسينمائي أن يقدّم للمشاهد حدثاً أو موضوعاً أو فِعلاً (أكان موضوعاً واقعياً، أم حدثاً حقيقياً أو مصطنَعاً، أم فعلاً ممُثَّلاً أو موثّقاً) يتعذّر تصويره من خلال مجرد تواجده أو تركيبه (تمثيله) أمام كاميرا التصوير.

الجدير ذكره أن المؤثرات الخاصة في جوهرها لا تحتمل أي شكل من أشكال النمذجة أو التصنيف أو التنظير، ذلك أنها تلجأ إلى كل الوسائل المتاحة لتحقيق الصور التي يبحث عنها السينمائيون.

وتعبير «مؤثرات خاصة» هو تعبير عام، جاء ترجمة للتعبير الإنجليزي «*special effects*»، ويُستخدم، إلى حد ما دون تمييز، في كل ميادين التقنيات السينمائية، سواء في مرحلة التصوير أم في العمليات الفنية ما بعد التصوير. وهو ينطبق على الحيل البصرية والصوتية، والمشاهِد الخطرة ومشاهد التفجيرات والحرائق والماكياج والديكور والمؤثرات الميكانيكية والدمى المتحركة إلكترونياً[(١)] والتحريك والخدع الضوئية[(٢)] (التي يجري تنفيذها سواء أثناء التصوير أم في المعمل)، إلخ.

لكن، وبعد ظهور تقنيات الصورة الرقمية، والتخلّي عن الحيل الضوئية التي كانت تنفَّذ أثناء التصوير، ارتسمت معالم خط فاصل بين نوعين من المؤثرات: المؤثرات الخاصة (*Special Effects, SFX*)، التي تُنفَّذ أثناء التصوير

---

(١) Animatroniques، وتعني الدمى الممكننة التي يجري تحريكها عن بعد على مبدأ الإنسان الآلي (الروبوت).

(٢) وتسمى أيضاً الخدع الفوتوغرافية.

(المؤثرات الجوية، التفجيرات والحرائق، الماكياج، الدمى المتحركة إلكترونياً، المؤثرات الميكانيكية)، والمؤثرات البصرية (*Visual Effects, VFX*)، وهي بين العمليات الفنية التي تجري بعد التصوير بهدف التلاعب بالصور التي تم تصويرها (الصورة المركَّبة[١]، الخلفية المرسومة[٢]، إقحام الصور الحاسوبية ضمن الصور الحقيقية، إلخ).

قبل اعتماد هذه التعابير الأنجلوساكسونية، كانت الكلمة الفرنسية «الحيلة» (truquage أو trucage) هي الشائعة وظلّت تُستخدم لمدة طويلة. وهذه تنطبق على المؤثرات البصرية (VFX). ويعود أصل كلمة «trucage»، إلى الـ «truca»، وهي آلة النسْخ الضوئية التي كانت تسمح بمزج عدة صور في صورة وحيدة[٣].

إن تناول موضوع المؤثرات الخاصة السينماتوغرافية يتطلب اليوم إجراء نوع من التوليف بين المبدأ الذي أسّس لمعظم التقنيات التقليدية التي جرى استخدامها للتحايل على الصورة، وما شهده هذا المبدأ من تطوّرات، بالنظر إلى الأدوات الجديدة، التي نسميها عادة التقانات الجديدة. ولن نتطرق إلى المؤثرات الخاصة (الـ SFX) التي تتطلّب استخدام تجهيزات خاصة أثناء التصوير، بل سنركز اهتمامنا على المؤثرات البصرية (الـ VFX) التي تشتغل على تحويل مظهر الصورة، في أثناء التصوير وضمن عمليات ما بعد التصوير. هذا، وسنختم البحث باستعراض مكثّف لموضوع المؤثرات الرقمية على وجه التحديد.

---

(١) Compositing، وتعني تجميع عناصر من مصادر متنوعة لتكوين صورة نهائية، تظهر كل تلك العناصر كأنها أجزاء أصلية من صلبها. وقد باتت اليوم تتم رقمياً باستخدام الحاسوب.

(٢) Matte painting، وهي عبارة عن أرضية أو ديكور أو منظر خلفي يتم رسمه، غالباً على الزجاج، ويستخدم كمنظر خلفي لحدث معين أو ديكور يجري الحدث ضمنه. ويستخدم في الحالات التي تكون فيه هذه الخلفية متخيلة تماماً لا وجود لها على أرض الواقع، أو مكاناً يصعب بلوغه للتصوير فيه أو مشهداً خطيراً (حريق أو انفجارات) لا يحبذ وجود الممثلين في الواقع ضمنه.

(٣) انظر **طبع نسخ الفيلم**.

المؤثرات البصرية (VFX) أثناء التصوير: تقليدياً، كانت المؤثرات البصرية التي نقوم بتنفيذها أثناء التصوير تقتصر على المؤثرات الضوئية أو الفوتوغرافية. نذكر منها تراكب الصور(١)، والتلاشي التدريجي نحو الأسود أو الإغلاق من خلال الدائرة(٢)، والتمازج(٣)، وإيقاف الكاميرا(٤)، إلخ. وقد ترافق اختراع السينما مع ابتكار العديد من الحيل الضوئية الأساسية. خدعة الحاجب والحاجب المكمّل (الكاش والكونتركاش cache-cotre-cache) استعملها ميلييس وأسّولا(٥)(Assola). وتقوم على التصوير مرتين (أو أكثر) على نفس الشريط، بحيث يتحسّس للضوء في كل مرة جزء من الصورة فقط. ولتفادي تراكب الصورتين نحجب، في كل شوط تصوير، الجزء من الصورة الذي لا نريد له التقاط الضوء، وذلك باستخدام غطاء أسود حاجب للضوء (الكاش). والحاجب في الشوط الثاني من التصوير يسمّى الحاجب المكمّل (الكونتركاش)، لأنه بمثابة تكملة للأول. ويمكن أن يتخذ كل من الحاجب والحاجب المكمّل شكلاً بسيطاً (الخط الشاقولي الذي يقسم الصورة إلى قسمين سيصنع **شاشة مقسومة** *split-screen*)، أو أشكالاً معقدة (كانت تُرسَم فوق لوح زجاجي يوضع أمام

---

(١) Surimpression، أي التصوير مرتين على الشريط نفسه بلقطتين مختلفتين، وكانت غالباً ما تستخدم في لقطات الأحلام والأشباح.

(٢) التلاشي نحو الأسود هو إعتام الصورة تدريجياً مع نهاية اللقطة أو المشهد حتى تبلغ السواد، والتلاشي عبر الدائرة يعني اختفاء الصورة بحيث ترى من خلال فتحة دائرية تضيق تدريجياً.

(٣) Fondu enchaîné، التلاشي التدريجي للصورة مع نهاية المشهد بالتزامن مع الظهور التدريجي للصورة من بداية المشهد التالي.

(٤) المقصود أنواع الخدع التي تقوم على إيقاف التصوير مع الحفاظ على الكاميرا ثابتة في مكانها، ومن ثم استبدال أو نزع أو إضافة بعض الأغراض الظاهرة في اللقطة واستمرار التصوير.

(٥) لعل المقصود الأخوان إيزولا (Isola). وهما صاحبا جهاز العرض المسمى الإيزولاتوغراف (Isolatographe) الذي اشتراه ميلييس منهما قبل أن يؤسس شركته الخاصة، الستار فيلم، عام 1896.

الكاميرا). هنالك أيضاً مؤثرات فوتوغرافية تسمح بإضافة جزء من الصورة إلى جزء آخر، مثل طريقة شوفتان (Schüfftan)[١] (1923) أو طريقة روسيلليني (1966)[٢] التي كانت ترمي إلى إضافة عنصر من عناصر الديكور (وغالباً ما يكون عبارة عن مجسّم مصغّر أو ماكيت) إلى الصورة التي جرى تصويرها من قبل، وذلك بواسطة مرآة نصف عاكسة، تصنع زاوية قدرها 45 درجة مع محور الكاميرا الضوئي، وتعكس صورة العنصر المُضاف. والنتيجة هي صورة مركبّة، تجمع عناصر ديكور بالحجم الطبيعي إلى أخرى ذات حجم مصغّر. وثمة سبل أخرى لإقحام عناصر من الديكور أو مساحات معينة ضمن الصورة التي يتم التقاطها، نذكر منها طريقة السمبليفيلم[٣] (جهاز ضوئي، يوضع أمام الكاميرا، ويسمح بالتقاط صورة فوتوغرافية مقتطَعة ومشهد واقعي في آن معاً) أو طريقة الرسم على الزجاج (رسم فوق لوح زجاجي شفاف، يوضع أمام الكاميرا، ويوفر إمكان إقحام ديكورات أو مناظر يستحيل تصويرها في الواقع). وهذه الأخيرة، المسمّاة طريقة **الرسومات الزجاجية** *glass painting*، تعود للمخرج ألان رينيه، وقد استخدمها عام 1983 في فيلمه **الحياة رواية** (*La vie est un roman*)، حين استعان بلوحات رسمها إينكي بيلال فوق الزجاج.

الخدع الضوئية في المعمل (المؤثرات الضوئية optical effects أو opticals): منذ ظهور السينما لجأت الأفلام كلها إلى الخدع في مرحلة ما بعد

---

(١) ويعرف بمؤثر أو حيلة شوفتان، ويعود ابتكاره إلى مدير التصوير الألماني أوجين شوفتان الذي بدأ تطويره عام 1923، واستخدم على نطاق واسع في فيلم فريتز لانغ «متروبوليس» عام 1927.

(٢) المقصود هو طبعاً المخرج الإيطالي المعروف روبيرتو روسيلليني، وقد جرّب حيلة للمتابعة الضوئية (الزوم، أو البانسينور) لأول مرة في فيلمه «**الهاربون في الليل**» (Era note a Roma) عام 1960، واستخدمها في عدد من أفلامه اللاحقة.

(٣) Simplifilm، ابتكرها الفرنسي أشيل دوفور عام 1941 (بمساعدة هنري ماتيه)، وكان دوفور يعمل لدى شركة دوبريه لتصنيع آلات التصوير، لكن طول الجهاز كان يفوق المتر ووزنه يقارب الستين كيلوغراماً.

التصوير، أقلّه من خلال المؤثرات المونتاجية الأكثر بساطة، مثل الظهور والتلاشي نحو الأسود والحركة السريعة والبطيئة والتمازج[١]. وكانت هذه العمليات تُنفَّذ بمعدّات تتوافر في المعمل، مثل الناسخة الضوئية أو «التروكا» (truca)[٢]. غير أن «التروكا» كانت تسمح بتحقيق مؤثرات أكثر تعقيداً بكثير. فالطريقة المسمّاة *travelling matt* (حرفياً الحجاب المتحرك)، كانت تتيح إمكان جمع صورتين بدقة متناهية. صورة شخص أو أي موضوع متحرك، يتم التقاطها أمام خلفية زرقاء، وتمريرها بداية إلى الناسخة التي تستخدم طريقة الاستخلاص اللوني[٣] لصنع حجاب هذا الشخص. وهكذا، نحصل على مساحة تتخذ تماماً شكل هذا الشخص المتحرك، وتكون بمثابة الحاجب (الكاش) (حجب السطح المفرّغ وفق حدود الشخصية في الصورة)، ثم، وبعد عملية النسخ، نحصل على الحاجب المكمّل (الكونتركاش) (حجب مساحة الصورة كلّها باستثناء الشخصية). وبتمرير الشريط مرة ثانية في «التروكا» تُدمَج لقطة الشخص مع الحاجب المكمّل، وديكور الخلفية مع الحاجب، ما يسمح بتركيب الشخصية على الديكور بدقّة متناهية. كانت هذه الطريقة تقسو كثيراً على الشريط، وتسبّب في تقليل جودة الصورة بسبب تكرار عملية النسْخ. وهذا هو المبدأ الذي لجأ إليه جورج لوكاس في فيلم **عودة الجدّاي**، وأعاد استخدامه عام 1983، بمساعدة آلة الڤيديو المسمّاة «كواد» (Quad) التي طوّرتها شركة ILM[٤]، وهي قريبة من آلة «التروكا» الفرنسية.

---

(١) (Fondu enchainé)، هامش سابق.

(٢) نشير إلى أن كلمة Trucagee بالفرنسية تعني عملية تنفيذ الخدعة أو الحيلة السينمائيتين، واسم الناسخة (Truca) جاء من أحرفها الأولى.

(٣) المقصود هنا إزالة اللون الأزرق أي الخلفية للحصول على صورة الشخص أو الموضوع المعني وحده، وكأنها تقتطعها من الصورة لتشكل الحجاب. هذه الطريقة كانت تسمّى «كروما» في حيل الڤيديو.

(٤) Industrial Light&Magic، الشركة التي أسسها جورج لوكاس، وهي متخصصة بالغرافيك والخدع السينمائية الرقمية المتطورة.

المؤثرات البصرية وقد أصبحت رقمية: الغالبية العظمى من الطرائق الضوئية، سواء تلك التي تُنفَّذ أثناء التصوير أم بعده، وجدت الآن مكافئها في التقنيات الرقمية. ونلاحظ كيف أن تسميات المؤثرات البصرية باتت في أغلبها إنجليزية بعد أن أصبحت رقمية، ولا عجب في ذلك لأن تعميم تلك المصطلحات وانتشارها إنما يعودان إلى البرمجيات الحاسوبية الأولى وإلى الفنيين الروّاد الذين حققوا أوائل الخدع الرقمية.

ولئن ظل مبدأ الحاجب والحاجب المكمّل مبدأً مؤسّساً للمؤثر البصري، فإن آلية التنفيذ قد اختلفت. نصوّر اليوم لقطة عامة للمشهد المطلوب التحايل عليه، مع مراعاة المساحات اللازمة للعناصر التي سنقوم بإقحامها ضمنه، ونطلق على الخلفيات هنا اسم **القشور** (*plate*). بعدها، نصوّر كل العناصر المطلوب إضافتها إلى اللقطة الأصلية، وذلك على خلفيات خضراء أو زرقاء، نسميها أيضاً خلفيات الاستخلاص. ثم ننتزع كل عنصر من خلفيته، عبر معالجة برمجية خاصة تسمّى *keying*، تتعامل إما مع درجة سطوع الصورة (Luminance)، وإما لونيتها (Chrominance)، لتصنع حجاباً (قناعاً) دقيقاً انطلاقاً من مستوى سطوع معين أو مستوى لون معين (الأخضر مثلاً). أما عملية تجميع العناصر المنفردة مع الخلفية أو «القشرة» فتسمى عملية التركيب(١)، وهي عملية معقدة تتطلب مهارة فائقة وقدرة على التحليل البصري، وإحساساً عالياً بالألوان والضوء والمنظور.

وتوفّر المؤثرات البصرية الرقمية إمكانات هائلة توسّع حقل العمليات الممكنة في الصورة، وذلك أساساً لأن الحامل لم يعد له وجود مادي، وبالتالي لم يعد شريط الفيلم يعاني من المعالَجات المتكررة، التي كان يخضع لها فيما مضى. لهذا، تجد المؤثرات البصرية الرقمية في عمليات ما بعد التصوير الفضاء الرئيس لإنجازاتها.

---

(١) Compositing، هامش سابق.

كانت المؤثرات البصرية التقليدية ترتبط بتقنية الصورة صورة. وكانت تلجأ إلى أداة أساسية من أدوات صناعة أفلام التحريك، ونعني بها منصة التحريك[١]. هذه المنصة، كانت توفر إمكان دمج العناصر المرسومة مع العناصر التي جرى تصويرها على الواقع، كما رأينا في تصميمات موريس بندر (M.Binder) لمقدّمات (جينيريك)[٢] أفلام جيمس بوند، بدءاً من **جيمس بوند** 007 **ضد الدكتور نو** (1962) وصولاً إلى **رخصة للقتل** (1989). نشير إلى أن «التروكا» كانت تسمح، بين أمور أخرى، بتسريع اللقطات وإبطائها، وذلك من خلال تخفيض أو زيادة عدد الصور في اللقطة. وفي المعمل، كانت الصور تخضع لمعالجات خاصة، مثل التظهير من دون تثبيت، أو لمعايرات معينة. كل تلك المؤثرات البصرية، باتت تُنفَّذ حصرياً بالطرق الرقمية، التي توفر الوقت وتحافظ على سلامة الصور المعالَجة. ويمكن القول إن كل المؤثرات البصرية التقليدية التي أسهمت، على امتداد تاريخ السينما، في إغناء مفردات السينماتوغرافيا وقواعد لغتها، لا تزال قابلة للتنفيذ بالوسائل الرقمية، وحدها الآليات هي التي تغيّرت. غير أن المؤثرات البصرية الرقمية تمتاز، في بعض الحالات، بإمكانات أوسع: مثلاً صار بالإمكان تسريع وإبطاء الصور بطريقة دينامية، أي بتسارع متغير ضمن اللقطة الواحدة (*retiming*). وقد رأينا ولادة مؤثر مدهش سمّي مؤثر **التصوير بزمن الرصاصة**[٣] في فيلم **ماتريكس**

---

(١) banc-titre، مجموعة عمل تتألف من آلة تصوير خاصة، مجهزة بإمكانية العمل صورة صورة، مثبتة فوق سكة شاقولية، وقابلة للحركة شاقولياً، فوق طاولة خاصة متعددة المستويات، تتوضع فوقها الوثائق المستوية (الرسومات أو الأسماء أو الصور) المطلوب تصويرها، وتستخدم أساساً في صنع أفلام التحريك أو الكرتون (انظر **سينما التحريك وتقنيات التحريك**).

(٢) Générique، المقصود لائحة أسماء العاملين في الفيلم التي كانت تتقدّم الفيلم نفسه (انظر **الجينيريك**).

(٣) التصوير بالـ bullet time، أو bullet time photography، ويقوم على وضع عدد من آلات التصوير إما على امتداد أو حول مكان الحدث أو الشخصية، وتشغيلها آلياً، إما في نفس الوقت أو بانزياح زمني قصير جداً بين الآلة وتلك التي تليها، ومن ثم معالجتها رقمياً بحيث نتوهم أن الكاميرا تدور بسرعة طبيعية حول حدث ثابت أو بطيء الحركة إلى حد كبير.

للأخوين[١] ڤاشوڤسكي (1999)، توصّل إلى تثبيت حركة الشخصيات فيما راحت الكاميرا تدور حولهم. طريقة **الخلفية المرسومة**[٢] الرقمية لم تعد مجرد رسم على الزجاج بل أصبحت مونتاجاً فوتوغرافياً مفرطاً في واقعيته، يخضع هو نفسه للتلاعب، ويُدمَج مباشرة ضمن اللقطة. فيلم لوك بيسّون، **العنصر الخامس**، على سبيل المثال، يعجّ بهذا النوع من الخدع، لكن هذه الخدع لم تعد بالمؤثرات البصرية التي يقتصر استخدامها على الإنتاجات الضخمة، فكثير من الأفلام يلجأ إلى هذه الطريقة، يشاهدها المتفرج دون أن يلحظ وجودها.

على العكس، وفرت التقنيات الرقمية مؤثرات بصرية جديدة ومجدِّدة بكل معنى الكلمة، ليست سوى بشائر أولية لمزيد من الإبداع وسعة الخيال.

المؤثرات البصرية الرقمية الصرْف: الصورة المركّبة بواسطة الحاسوب (Image de synthèse): لقد حققت المؤثرات البصرية الرقمية حتى الآن مسيرة رائعة في تاريخ السينما المعاصرة، لكنها سجلت إلى جانب ذلك مساهمة هامّة في صلب ميادين البحث والتطوير المرتبطة بالتقانات الرقمية للصورة، وتُعدّ الصورة المركّبة حاسوبياً أكثر هذه التطويرات قرباً منا.

الصورة الحاسوبية هي صورة لا تلتقطها آلة التصوير، بل يركّبها الحاسوب بعمليات حسابية. وتسمّى في الولايات المتحدة *CGI*: *Computer Graphic Image*[٣]. وأول صورة مركّبة من هذا النوع كانت صورة لإبريق شاي، صمّم أنموذجه مارتن نيويل (M.Newell) عام 1975، في جامعة يوتا[٤]. وعلى الفور، أثار هذا الأمر اهتمام الباحثين، ومعهم مخرجو وفنّيو السينما، الذين فطنوا منذ ذلك الحين إلى الأهمية الفائقة لعملية إقحام الصور الحاسوبية ضمن نظيراتها المصوّرة تقليدياً. وجاءت التجربة الأولى مع ديكورات فيلم *Tron* (ستيڤن ليسبيرغر

---

(١) أو الأختين. إذ يبدو أنهما خضعا لاحقاً لعملية تغيير الجنس.

(٢) matte painting، هامش سابق.

(٣) حرفياً: الصورة الغرافيكية الحاسوبية.

(٤) هذه الصورة باتت بمثابة أيقونة للفن الرقمي، فيما عرف باسم «إبريق شاي يوتا».

(S.Lisberger) من إنتاج شركة ديزني عام 1982. في البداية، وجدت الصور الحاسوبية تربتها الخصبة في سينما التحريك، كما رأينا في الفيلم القصير *Tin Toy* (1988) من إخراج ج. ليستر (J.Lasseter). هذا الفيلم كان بمثابة توطئة لفيلمي *Toy Story* واحد واثنان (1995 و1999)، وللانطلاقة المذهلة التي حققتها شركة بيكسار (PIXAR)[١] على وجه الخصوص. وأول استخدام لصورة حاسوبية في السينما الفرنسية يعود إلى عام 1986، في فيلم **الفَريدة:** امرأة هولوغرافية[٢] كانت في الحقيقة عبارة عن صورة حاسوبية، تم إقحامها ضمن الفيلم الذي أخرجه جيروم ديامان بيرجيه (J.D.Berger) وحقق مؤثراته كريستيان غيّون (Ch.Guillon). لكن، سرعان ما تبعها فيلم فيليب دوبروكا (P.de Broca) **ألف ليلة وليلة** عام 1990، الذي تضمّن بضع صور حاسوبية تصويرية وتحريكية، ومنها تحديداً صورة لإبريق شاي، جاءت مثل تلميحة عابرة للمشاهدين المطّلعين آنذاك.

الصعوبات الرئيسة التي واجهتها تلك التقانة كانت تعود إلى اختلاف طبيعة الحامل، إذ إن نقل الصور الفيلمية من الشريط السيلولويدي إلى الحامل الرقمي كان يمر عبر عمليات المسح (السكانر) (تحويل الصورة الكيميائية إلى ملفات رقمية 2k أو 4k)[٣] والـ shoot (نقل الصورة الرقمية إلى الشريط الفيلمي). وأحياناً كان تَتابُع هاتين العمليتين يترك آثاراً مرئية، تنال من دقة أو لونية الصور المعروضة، خصوصاً إذا لم يجرِ التحكم بهما بشكل دقيق. لكن سرعان ما تم تطوير العديد من التقانات الجديدة للتوفيق بين الحاملين.

وللمؤثرات البصرية الرقمية مزايا خاصة لم تكن موجودة قبلها. أحد تلك المؤثرات، الذي بات اليوم معروفاً، هو ذاك الذي يسمح بتحويل شكل ما إلى آخر، مع رؤية مراحل هذا الانتقال دون انقطاع، إنها عملية **التحوّل** أو **الانمساخ**

---

(١) انظر الفقرة الخاصة بالإسم نفسه في قسم مرجعيات السينما.

(٢) صورة تصنَّع بطريقة الهولوغراف، أي صورة مجسمة كان يتم الحصول عليها باستخدام أشعة الليزر.

(٣) انظر هوامش فقرة **السينما الرقمية.**

(*morphing*)، وقد كان في البداية مؤثراً مدهشاً إلى أبعد الحدود (رأيناه في فيلم *Willow* لرون هوارد *R.Howard* ,1988)، وبات اليوم مألوفاً قلما يثير الانتباه، لكنه ظل مفيداً جداً في وصل الصور، بطريقة الاستبدال. وبفضل جودة المؤثّر الناتج عنها، واتساع مجال التحكم بتنفيذها، حلّت طريقة **التحوّل** هذه محل العديد من المؤثرات الأخرى، من نوع التقدّم في العمر أو تجدّد الشباب، وكذا انمساخ الإنسان على هيئة وحش، والتغيرات الزمانية، وكل ما يتعلق بتغيير المظهر. وقد حمل الفيلم القصير الذي رافق أغنية مايكل جاكسون[١] *Black or White* (1991)[٢] إرهاصات لهذا المؤثر. إلى ذلك، وفّر نظام التحريك المبرمَج الذي يمكن تطبيقه على الجزيئات (*Particle system*: تقنية حاسوبية تشتغل على عدد كبير من العناصر الأولية الحاسوبية)[٣] إمكان إعادة خلق العديد من المؤثرات الجوّية، مثل الضباب والغيوم والانهيارات الثلجية والأمواج العاتية، امتازت بانسيابية وتجسيم وكثافة توحي بدرجة مذهلة من الواقعية.

منذ «إبريق شاي يوتا» عام 1975، قطعت الصورة الحاسوبية طريقاً طويلة لتبلغ الكمال الواقعي (le Photoréalisme). وباعتبارها تجسيداً للواقع، تكفّلت منذ وقت مبكر، بالعديد من الوظائف الثانوية في صناعة السينما. هي غالباً عبارة عن شيء ما نريد التحكّم في مساره (كرة، عربة، رصاصة بندقية، الدولاب العملاق في ساحة الكونكورد، ضمن فيلم **الكرة الحديدية** *Dead Weight* لألان بيربيريان *A.Berbérian* ,2002)، أو ظاهرة من ظواهر الطبيعة نريد التحكّم في آثارها (إعصار، تسونامي، ثورة بركان، الانهيار الثلجي في فيلم **الأنهار القرمزية** لماتيو كاسّوڤيتز، 2000)، وأحياناً حشد غفير نريد توجيه حركته (**جان دارك** للوك بيسّون، 1999؛ **طروادة** لڤولفغانغ بيترسون، 2004؛ *300* لزاك

---

(١) الكليب (Clip).

(٢) https://www.youtube.com/watch?v=F2AitTPI5U0

(٣) ترجمة بتصرف. هذه التقنية الحاسوبية تستخدم في ألعاب الڤيديو والتحريك باستخدام الحاسوب.

انظر الرابط: https://en.wikipedia.org/wiki/Particle_system

سنيدر *Z.Snyder*, 2006، إلخ.) وأخيراً، غدت هذه الصورة كينونة قائمة بذاتها، وليس هذا على الأغلب سوى نقطة البدء لتطورات مستقبلية جديدة. فشخصية **غولوم** في فيلم بيتر جاكسون **ملك الخواتم: عودة الملك** (2003)، هي شخصية ناحلة القوام إلى أبعد الحدود، ذات عينين بارزتين، ذراعاها لا تتناسبان مع الساقين، باختصار، شخصية يستحيل إيجاد ممثل على قياسها. وهي تتميّز فعلياً عن غيرها من التجسيدات ذات الشكل البشري، كتلك التي رأيناها في *Final Fantasy* (هيرونوبو ساكاغوشي، 2001) على سبيل المثال. والسبب في ذلك إنما يكمن في طبيعة أدائها الذي هو أداء ممثل حقيقي، جرت محاكاته حاسوبياً ومن ثم تطبيقه على الشخصية المركّبة باستخدام الحاسوب. هذه الطريقة، تسمّى «المحاكاة الحاسوبية للحركة» (*Motion capture*) وتقوم على نقل حركة شخص حقيقي وتعابيره وانفعالاته **لإسقاطها** (*mapper*) على الشخصية الحاسوبية. وهذه العملية، التي تعمد إلى **إسقاط** (*mapping*) النسيج الفوتوغرافي على سطح أو حجم معينين(١) بحيث يكتسب الموضوع الحاسوبي أكبر قدر من المصداقية، قد توسّعت إذاً لتشمل الحركات وتعابير الوجه. ولا ريب في أن هذه التقنية قد فتحت الباب واسعاً أمام العديد من التطبيقات والاستخدامات الجديدة.

في المحصلة، ما الفائدة من المؤثرات البصرية؟ السيد كريستيان غيّون، هو المشرف التاريخي على المؤثرات البصرية الرقمية في فرنسا، وكان يطيب له القول إن المؤثرات الخاصة في السينما تُختَزَل بأفعال ثلاثة: الطرح والجمع والضرب. بهذه الكناية اختصر كل النماذج التصنيفية للمؤثرات البصرية في السينما:

- **الطرح**؛ يتمثل في محو الأسلاك الممدودة والمعدّات وهوائيات التلفاز من المشهد، أثناء تصوير فيلم تاريخي، أو حوامل أجهزة الإضاءة التي قد تكون بقيت سهواً في حقل الكاميرا، لكن أيضاً التجاعيد والبثور الجلدية، وأحياناً تصل الأمور إلى محو شخصية معينة، وجدنا أثناء المونتاج أنها كان يجب أن تختفي في وقت أبكر. ولإنجاز عملية المحو يترتب على فنّي

---

(١) أو إلباس النسيج الفوتوغرافي لبوس سطح معيّن أو حجم معيّن.

الخدع الحاسوبية أن يعيد صياغة القسم الجديد من الصورة، الذي سيحلّ محل القسم المنتَزع. وهذه اللمسات تكون ثنائية الأبعاد 2D.

- **الجمع**؛ يقوم على إضافة عنصر أو مجموعة من العناصر إلى الصورة، لتكمّل المشهد بحيث لا يلحظها المشاهد. قد يكون هذا العنصر عبارة عن منظر خلفي، أو تَلاحُق المناظر كما تُرى عبر نافذة قطار أو سيارة، أو مجموعة من الممثلين ضمن ديكور مترنّح يبعث على الدوار، أو ربما طائرة تعبر السماء في اللحظة المناسبة. وغالباً ما يكون مشهد حريق أو انفجار، يتم تصويره منفرداً بحيث يأتي ليكمل أداء الممثلين عبر إضافته إلى الصورة. إنها الطريقة التي أسميناها **الخلفية المرسومة**[١]، وعلى الأخص عملية **التركيب**[٢]، العملية المعقدة التي تقوم على تجميع كل تلك العناصر وربطها بشكل متناغم، ضمن الإضاءة نفسها، والمنظور نفسه والنسيج نفسه.
- **الضرب**؛ ويقوم على منح الصورة قدراً من الضخامة أكبر مما كانت تمتلكه أصلاً. ويحدث ذلك عبر التوليف بين العمليات التي سبق ذكرها، وأحياناً مضاعفتها عدداً كبيراً من المرات، كي نتوصل إلى إنزال جيش جرّار على الشاطئ لإنقاذ الجندي ريان[٣]، أو نهوض حشد غفير من الحضور في مدرج روماني عند ظهور المصارعين[٤]. ولمضاعفة الحشود نلجأ في معظم الحالات إلى شخصيات مركّبة حاسوبياً نحركها بطريقة ممنهجَة procédurale، بمعنى أنها تخضع لقواعد تضفي على تلك الحركة مزيداً من الصدقية.

---

(١) *matte painting*، هامش سابق، لكنها هنا لم تعد مرسومة.

(٢) *Compositing*، هامش سابق.

(٣) إشارة إلى فيلم ستيڤن سبيلبرغ **إنقاذ الجندي ريان** (*Saving Private Ryan*, 1998).

(٤) لعل المقصود فيلم **المصارع** (*The Gladiator*) لريدلي سكوت (2000).

اليوم، في عام 2010، هنالك حضور للمؤثرات البصرية الرقمية السينمائية في كل الأفلام، وإن بنسب متفاوتة، لكنها نادراً ما تفصِح عن نفسها بصفتها مؤثرات. حتى الأفلام الوثائقية، التي لطالما تمترست خلف فكرة مصداقية الصورة، لم تلبث أن انساقت خلف متعة إعادة تكوين العصور الغابرة، وإظهار أصناف من المخلوقات المندثرة. ولم يسبق للفيلم الروائي الوثائقي أن نال هذا القدر من النجاح. وكما كانت الحال أيام سينما ميلييس، تظل الشاشة الكبيرة، بأبعادها الضخمة، بمنزلة صندوق الدنيا الذي يعرض كنوز المؤثرات البصرية السينماتوغرافية.

تراكب الصور (Surimpression):

عملية طبع صورتين أو أكثر فوق الحيّز نفسه من شريط الفيلم. كانت في الأصل تُستخدَم في التصوير الفوتوغرافي. ووفقاً لما أورده سادول[١]، يعود الفضل إلى مصوّر فوتوغرافي من فيلاديلفيا، يدعى موملر (Mummler)، في اكتشافها مصادفة وتسويقها تجارياً عام1861. وقد استخدمها ميلييس، وكذلك إيزنشتين (في فيلم **الإضراب**). وحظيت في الستينيات بإيثار خاص لدى سينمائيي الأندرغراوند الأمريكيين، إلى درجة أن المخرج ستان براكاج (S.Brakhage)، على سبيل المثال، لم يتردد في طباعة أربع طبقات من الصور في فيلمه Dog Star Man.

---

(١) جورج سادول (G.Sadoul) الناقد والمؤرخ الشهير، صاحب كتاب «تاريخ السينما في العالم» الذي يُعدُّ أحد أهم المرجعيات حول تاريخ السينما في العالم.

المؤثرات الصوتية (Bruitage):

وتُستَخدم في سياق الإشارة إلى عملية تسجيل الضجيج الصوتي المرافق للصورة. وتقوم عموماً على توليف مختلف أنواع الضجيج التي سيتم تضمينها في شريط المؤثرات الصوتية، في مقابل الصور التي سترافقها، ونحصل على تلك الأصوات عبر التقاطها وتسجيلها أو إعادة تركيبها في قاعات الاستماع والتسجيل إذا اقتضت الضرورة. وتُطلق هذا التسمية كذلك على عملية تمثيل أو تقليد بعض الأصوات، في قاعات التسجيل، يؤدّيها صانع أصوات محترف.

في لغة السينما، نطلق اسم المؤثرات الصوتية على العناصر الصوتية كلها باستثناء الكلام والموسيقا. هذه المؤثرات قد تكون عبارة عن الضجة بمعناها المألوف (صوت الخطوات، أو الأغراض عندما تسقط أو نحركها، أصوات الأسلحة والشجار، أصوات السيارات، أصوات الأبواب والنوافذ)، أو الأجواء الصوتية المحيطة، أي الضجيج الدائم الذي يسود المشهد (الريح، المطر، العربات، ضجيج الشارع، أصوات الجمهور، أمواج البحر). ونلجأ عموماً إلى التسجيلات الواقعية للأجواء الصوتية الخلفية (المطر، الرياح، المركبات). أما الضجة العابرة، محدَّدة المصدر أو تلك المتزامنة مع الصورة فيتم توليدها في الاستديو أو الحصول عليها من مكتبة الصوتيات.

إذا سجّلنا المؤثرات أثناء التصوير، فستكون متداخلة مع الحوار، وقد تطغى عليه وتجعله غير مفهوم، لكن الأخطر هو استحالة عزلها عنه فيما بعد. وعند التعامل مع الصوت متعدد الأقنية، ينبغي توزيع أصوات الضجيج (bruits) والأجواء الصوتية على مختلف الأقنية المخصصة للأجواء الصوتية تبعاً لما نشاهده في الصورة. وأثناء التصوير يحرص الفنيون، في معظم الأوقات، على تسجيل أصوات الممثلين، مع التقاط الحد الأدنى من الضجيج

الواقعي المحيط، إما من خلال تفاديه أو تخميده. وإلى ذلك يجدر التأكيد على ضرورة إعداد الشريط الدولي أو شريط اللغة الخاص بالمؤثرات، وهو الشريط الذي يتضمن الضجيج والمؤثرات فقط، بين العناصر التي يتضمنها الشريط الصوتي الكلي للفيلم (انظر **شريط الصوت**).

إذاً يُسَجَّل الضجيج عادة بشكل منفصل، إما في موقع التصوير من خلال التقاط الأصوات وحدها، أو في قاعات الاستماع والتسجيل ضمن شروط سمعية مثالية. هذه التسجيلات ينبغي أن تعطي الانطباع بواقعية الأصوات، كما هي حال الأصوات المسجّلة في الموقع. أما بالنسبة للضجيج الذي نقوم بمحاكاته في الاستديو، فيتوقف الأمر بمجمله على مدى براعة صانع الأصوات [الضجيج]. وصنّاع الأصوات المحترفون نادرون، ويُعدُّ عملهم نوعاً من الحِرَفية اليدوية الأصيلة والباهرة، نوعاً من المهارة القائمة على رشاقة اليدين. وعندما يقتضي الأمر مزامنة الضجيج بدقة متناهية مع الأفعال المرئية (خطوات القدمين، ضربات المطرقة، إلخ)، ينفّذ صانع الضجيج عمله وهو يتابع الصور التي نعرضها أمامه، بالطريقة عينها التي تتم فيها عملية الدوبلاج أو عملية المزامنة اللاحقة (Postsynchronisation) (أنظر **الدوبلاج**).

وقد يحصل أحياناً أن نستخدم أنواعاً جاهزة من الضجيج، نجدها في مكتبات الصوتيات. ويُؤخذ على هذه الأنواع عموماً أنها نمطية أو جامدة إلى حد ما. أما الأجواء الخلفية الدائمة المخصصة لمصاحبة مشهد طويل (ضجيج حركة السير)، فغالباً ما يجري توليدها انطلاقاً من مقطع قصير يُكرَّر باستمرار. وهي طريقة تعطي انطباعاً بالرتابة في مقابل ما قد توفره من تكلفة مالية.

ويندر أن يكون الضجيج المرافق للصور هو نفسه الذي يجري التقاطه أثناء التصوير بالترافق مع الصور والأصوات.

ومن المستغرب (أو بالأحرى من المنطقي) أن يحظى الضجيج باهتمام خاص في الأفلام النوعية على وجه التحديد (فيلم الحركة [الأكشن]، أو البوليسي، أو الفانتازي، أو فيلم الخيال العلمي)، إذ يشهد الضجيج فيها إبداعات فنية بكل

معنى الكلمة، والغرض طبعاً هو تعزيز المؤثرات البصرية (أفلام المطاردات، والمعارك) أو فرض واقعية عالم الفانتازيا ضمن أفلام الخيال العلمي، عبر ضجيج الآلات الخيالية، أو الحيوانات أو المخلوقات القادمة من الفضاء...

ويجدر التذكير بأن نجاح مشاهد المخاطرات أو مشاهد الخدع إنما يعود عموماً، وبقدر كبير، إلى جودة الضجيج المصاحب.

لا ريب في أن تعميم استخدام التجهيزات الرقمية، وتَوفّر المعطيات الصوتية على الشبكة بغرض التسجيل والمكساج، قد أدخل تغييراً جذرياً في آلية إعداد ومنتجة **«شريط المؤثرات الصوتية»** للفيلم. لكن، وعلى الرغم من ذلك، ظل عمل صنّاع الضجيج على القدر نفسه من الأهمية والأصالة. وحدها المعدات التقنية شهدت تطوراً كبيراً، وصار بإمكانها تسجيل عدد كبير من المسارات الصوتية على التوازي، والاشتغال عليها بسهولة، وهذا ما لم تكن توفره التجهيزات التماثلية ذات الأشرطة المثقّبة.

مزج الأصوات (الميكساج Mixage):

وهي عملية المزج بين المواد المسجّلة على مختلف الأشرطة الصوتية بعد مونتاجها، وذلك بالتناسب مع صور البرنامج أو الفيلم الخاص بها.

يخلص المونتاج إلى شريط الصورة، وفي موازاته عدد من أشرطة الصوت، يمكن تصنيفها ضمن ثلاثة أصناف رئيسة: أشرطة الكلام وأشرطة المؤثرات وشريط الموسيقا (انظر **شريط الصوت**). ويجري اليوم تسجيل كل هذه العناصر رقمياً على حامل حاسوبي بعد انتهاء المونتاج.

علينا الآن التوفيق بين هذه الأصوات المختلفة: كأن نعمد مثلاً إلى تخفيض مستوى الموسيقا كي لا تطغى على الكلام؛ أو تخفيض صوت الشخصية عندما تأخذ في الابتعاد، وهذا لا يحدث بالضرورة عند التسجيل، اللهم إلا إذا كان لاقط الصوت (الميكروفون) يلاحق هذا الممثل حصراً.

يضبط الميكساج على وجه التحديد المواصفات الخاصة بمختلف الأصوات، مثل المستوى والنغمة والصدى وسواها، بحيث نتوصّل إلى الصوت النهائي المطلوب.

وتجري هذه العملية في القاعة الخاصة بالميكساج (Auditorium)، ويراعى أن تكون شروط الاستماع فيها قريبة قدر الإمكان من تلك التي تسود صالة السينما. وفي هذه القاعة بالذات توجد طاولة الميكساج التي يديرها الحاسوب، والمجهّزة بعدد كبير من مفاتيح التحكم، تسمح بمعالجة كل مدخل على حدة بمعزل عن المداخل الأخرى. ومن خلال التجريب المتكرر والمقاربات المتتالية، يقوم مهندس الصوت، ويكون عادة متخصصاً في ميكساج الفيلم، بتحديد المعايرات المناسبة لكل مشهد، وفقاً لما يطلبه المخرج، أو المدير الفني المسؤول عن عمليات الدبلجة.

ومع انتشار المونتاج الافتراضي، صار القائم على مونتاج الصوت (مونتير الصوت)، ويكون عادة من مهندسي الصوت المتخصصين، هو من يشتغل في أغلب الأوقات على الأصوات المباشرة، وذلك انطلاقاً من مخرجات مونتاج الصورة المقابلة، كما يقدمها مسؤول مونتاج الصورة (مونتير الصورة). وتكون صالة مونتاج الصوت مجهّزة خصيصاً لهذا العمل، وتضم، على وجه الخصوص، معدّات تسميع عالية الجودة وطاولة عمل مرتبطة بتجهيزات المونتاج الافتراضي. وهكذا يعِدُّ مسؤول مونتاج الصوت ما يلزم للميكساج، بالتعاون مع المسؤول عن مونتاج الصورة، ساعياً إلى تقليص وقت العمل ضمن قاعة الميكساج إلى أقصى حد. ولا يفوته كذلك تحديد أشرطة الصوت المختلفة التي سوف تستخدم في إعداد كل مسار صوتي.

وتكون تجهيزات المونتاج الافتراضي متلاءمة مع تجهيزات قراءة الصوت المتوافرة في قاعة الميكساج، وهي تجهيزات تسمح بقراءة ما يزيد عن مئة مسار صوتي في آن واحد، ويمكن زيادة هذا العدد بإضافة بعض التجهيزات الإضافية.

كما توفر طاولة المراقبة والتحكم الرقمية قدرة التحكم بعدد كبير من المسارات، يصل إلى عدة مئات، وعلى عدّة مجموعات. وتجري عمليات الضبط لكل مسار على حدة أو لمجموعة من المسارات، وتُحفَظ القيم النهائية لعمليات الضبط تلك في ذاكرة طاولة التحكم: كل مسار يجري ميكساجه يقترن بقيم المعايرات والتصحيحات الرئيسة التي أُجريت عليه في أثناء الميكساج، وتُحفَظ هذه القيم في الذاكرة بالزمن الحقيقي. وعند قراءة هذا المسار، سيجري آلياً، ومن دون أي تدخّل، استرجاع تلك المعلومات من الذاكرة، وإعادة ضبط الصوت وفقاً لها. وتسمح هذه التقنية بالعودة إلى هذه المعلومات بعينها، على الدوام من دون أي تعديل على الإطلاق. ولا يتم مزجها وتسجيلها معاً على مسارات جديدة أو على حامل جديد، إلا في المرحلة النهائية للميكساج. ويسمح الميكساج على طاولات التحكم المؤتمتة بإجراء بعض التعديلات الطفيفة على تلك المعلومات منفردة، كلما تطلب الأمر، ومزج كل مجموعة من الأصوات تدريجياً.

وقد يبدو عدد المسارات كبيراً جداً، غير أن الميكساج يجري اليوم بنظام الأقنية المتعددة، وهو عادة نظام 5.1[١]، وهذا يتطلب 6 مسارات لتوزيع كل شريط صوت على أقنية التسميع الست، والحصول على الصوت المجسَّم. وإذا تذكرنا أن شريط الصوت يحمل عدداً من المعلومات المتباينة، التي تنقل الكلام والمؤثرات، ندرك أن الميكساج سيجمع بين ما لا يقل عن مئة مسار للحصول على الشريط النهائي.

وتوفّر طاولات التحكم المؤتمتة هذه إمكان تجميع بعض المسارات ضمن مجموعات فرعية، وهذا ما يوفر مسارات منفصلة ستسمح بتسجيل العناصر التي تشكل النسخة الدولية المخصصة لتنفيذ الدوبلاج باللغات الأجنبية.

وفي أثناء الميكساج تكون شروط الاستماع مماثلة لشروط الاستماع في صالة السينما، إذ يتم ضبط مستوى ارتفاع الصوت في قاعة الميكساج على قيمة قريبة من قيمته في صالة سينما متوسطة الحجم. ينسحب ذلك على المعالجة الصوتية، وترتيب السمّاعات الصوتية خلف الشاشة وفي محيط الصالة للأجواء الصوتية المحيطة، ومستوى التسميع، حيث تكون كلها مطابقة لشروط التسميع (المعيارية) في الصالات.

ولا ريب في أن تعدد أنظمة التسميع في مرحلة توزيع الفيلم تتطلب إنجاز عمليات الميكساج، في مراحلها النهائية، تبعاً لهذه الأنظمة: في السينما، الدولبي التماثلي والرقمي، الـ DTS (الرقمي)، الـ SDDS (الرقمي، ويمكن تسميعه بنظام 7,1)، إضافة إلى عمليات الميكساج المخصصة للاستثمار باستخدام السينما الرقمية (بنظام 5,1)، وفي التلفاز التماثلي أو الرقمي بنظام الستيريو ثنائي أو متعدد الأقنية 5,1، إضافة إلى نسخ الـ DVD. وينبغي على كل عملية ميكساج

---

(١) نظام 5.1 هذا يتطلب استخدام 5 سمّاعات (Speakers) هي، من الأمام، اليسارية والوسطى واليمينية، ومن الخلف، اليسارية واليمينية، إضافة إلى السماعة الرئيسية الخاصة بالأصوات ذات الترددات المنخفضة، ويطلق عليها سماعة السوبووفر (Subwoofer).

أن تراعي خصوصيات كل نظام من نظم التسميع. وعليه يتم في المراحل النهائية إنجاز أكثر من ميكساج، انطلاقاً من مجمل الأشرطة الصوتية التي يعدّها مسؤول مونتاج الصوت.

شريط التوقيت (Rythmo):

شريط يُعرَض بشكل متزامن مع صور الفيلم، ويعطي، بالثواني، معلومات عن الزمن الذي انقضى، منذ الصورة الأولى في البكرة المعروضة. وفي أثناء عملية الميكساج تمرّ هذه المعلومات بشكل أفقي على الشاشة، فوق صور الفيلم.

أما في أثناء عملية الدوبلاج أو عمليات ما بعد التصوير، فيُستبدَل هذا الشريط بشريط التزامن، الذي يتضمن نَصّ الحوار المطلوب أداؤه من جانب ممثلي الدوبلاج، ويسمّى عادة شريط التزامن (انظر **الدوبلاج**).

الدوبلاج:

هو استبدال شريط الكلام[١] في شريط الصوت الأساسي للفيلم بشريط آخر، يحمل الكلام بلغة مختلفة، يأتي ليحل محل كلام النسخة الأصلية.

بعد قدوم السينما الناطقة، سرعان ما تبيّن أن اللغة تشكل عقبة أمام نشر الأفلام على المستوى العالمي. وقد لجأ المنتجون في البداية إلى النسَخ متعددة اللغات: كانوا يصوّرون نسخاً متعددة في نفس الوقت، باستخدام نفس الديكور لكن بلغات مختلفة (انظر المرجعيات: **الفيلم متعدد اللغات**).

ومع نهاية عام 1929، جرت في ألمانيا محاولات الدوبلاج الأولى. وعام 1931، كان **المنطاد** لفرانك كابرا أول فيلم يُدبلَج في فرنسا، في استديوهات البارامونت في سان موريس. ولم تدخل تقنية الدوبلاج وتجهيزاته ميدان الخدمة الفعلية، في الولايات المتحدة، إلا في الفترة 1931-1932.

ونعني بالدوبلاج إعادة تسجيل الحوارات مع تغيير اللغة، في حين تعني المزامَنة اللاحقة (Postsynchronisation) إعادة تسجيل الحوار بلغته الأصلية. كل عمليات الدبلجة أو المزامنة اللاحقة هذه تجري في قاعات تسجيل مجهزة خصيصاً لهذا الغرض (أوديتوريوم). والدوبلاج، من حيث هو تغيير للغة، ينبع من الرغبة في تأمين انتشار واسع للفيلم في الدول الأجنبية، بسبب العادات المتّبَعة، كما هي الحال في الولايات المتحدة أو في إيطاليا، حيث يندر أن تعرض الأفلام الأجنبية بنسختها الأصلية. كذلك في الدول التي تعاني من

---

(١) يسمّى عادة شريط الحوار، لكنني آثرت احترام التعبير المستخدم في النص الأصلي، ولعله الأصح إذ إن مفهوم الكلام في الفيلم أشمل من مفهوم الحوار، فقد يحمل الفيلم كثيراً من الكلام لا يندرج ضمن الحوار

ارتفاع نسبة الأمية، حيث تكون قراءة الترجمة المطبوعة على الشريط صعبة، وأحياناً مستحيلة، بالنسبة لقسم كبير من جمهور المشاهدين.

ولا غرو في أن النسخة الأصلية، التي تحمل ترجمة على الشريط، تتميز بأنها تجعلك تسمع أصوات الممثلين الحقيقية، لكن بعضهم يأخذ على الترجمة المطبوعة فوق الشريط إساءتها إلى جودة الصورة، خاصة في المشاهد الليلية (انظر **الترجمة المطبوعة على الشريط**). على النقيض من ذلك، قد يخلق الدوبلاج لدى المشاهد انطباعاً بالافتعال والزيف. علاوة على أن الصوت المميّز لبعض الممثلين يُعدُّ جزءاً لايتجزأ من شخصيتهم ومن ذاتهم، وهذا يتطلب اختيار صوت الممثل البديل بحيث يتناسب مع مظهر وشخصية الممثل الأصلي. وعندما نعثر على هذا الصوت، نسعى إلى الحفاظ عليه: بعض الممثلين النجوم، مثل جون وين، كانت دبلجتهم إلى الفرنسية، لمدة طويلة، ولا تزال، تُنَفّذ من قبل ممثّل بعينه، وقد انتهى الأمر بصوته لأن يتماهى مع صوت النجم الأصلي تماماً.

في بعض الدول، مثل دول أوروبا الشرقية، يفضّل المعنيون اللجوء إلى **الترجمة المرافقة**، ويجري تسجيلها **فوق** الصوت الأصلي، الذي يظل مسموعاً.

تقنيات الدوبلاج: يتطلب دوبلاج الفيلم سلسلة من العمليات الفنية والتقنية. هذه العمليات كانت تُجرى على نسخ الفيلم أو على الأشرطة المغناطيسية 35 مم، أما اليوم فقد تنفَّذ انطلاقاً من الملفات الرقمية، وهذا ما قلل من حجم المعالَجات إلى حد كبير وسهّل العمل برمّته. يتم فك تشفير الحوارات وتوصيفها انطلاقاً من النسخة الأصلية. ويُقصَد بالتوصيف تحديد موقع الحوار ومدّته وهوية الممثل، من أجل كل مقطع من مقاطع الحوار المسموع. بعدها، تُتَرجَم هذه الحوارات وتُعاد صياغتها على يد اختصاصي لغة الدوبلاج، بما يتناسب والحوارات المألوفة بلغة البلد المستثمِر، جاهداً للبقاء أميناً لحرْفية وروح النص الأصلي (خصوصاً عند ترجمة الشتائم والتعابير المجازية والعامّية والاصطلاحية والشائعة). وعلى هذا الحوار كذلك أن يتوافق إلى أقصى حد ممكن، مع حركة شفاه الممثلين، عندما يكون هؤلاء مرئيين بشكل واضح على الشاشة، مع إعطاء الانطباع بالعفوية.

ولتسجيل الحوارات، يجري تقطيع الفيلم إلى مقاطع قصيرة تحددها المساحات التي سبق توصيفها من أجل كل ممثل. وقبل التسجيل، يُعرَض الفيلم بنسخته الأصلية أمام ممثلي الدوبلاج، كي يطّلع كل منهم على الأداء الصوتي الذي يخصه ونبرته. بعدها، تُعرَض المقاطع الفيلمية وتكرَّر بطريقة حلَقية. ويسجّل الممثل أو الممثلون الحوار عند العرض الأول، ثم يُعاد عرض المقطع مباشرة وسماع الدوبلاج. ويحكم المدير الفني، المسؤول عن الدوبلاج، على النتيجة، فإن رآها غير مرضية يعاود الممثلون التسجيل مرة أخرى، إلى حين الحصول على نتيجة مقبولة. بعدئذ، ينتقل الممثلون إلى المقطع التالي، وهكذا دواليك. وعندما يشارك أكثر من ممثل في مقطع واحد، يُسجَّل عادة صوت كل منهم على مسار منفصل بهدف تسهيل الميكساج.

في فرنسا، تتكامل عملية الدوبلاج بتوفير ما يسمّى شريط الإيقاع (rythmo)، أو شريط التزامن، يتضمن النص الفرنسي. يُعرَض هذا الشريط تحت صور الفيلم، وينساب أفقياً، من اليمين إلى اليسار، بالتزامن مع الصورة. تأتي كتابة كل مقطع صوتي بحيث تتقابل مع مؤشر خاص، تماماً في اللحظة التي ينبغي أن يُلفَظ فيها. وهكذا يتمكن الممثل من رؤية نصّه، عندما يحين دوره، ويستعدّ ذهنياً لتحقيق المزامنة المطلوبة منه.

يسعى المدير الفني بطبيعة الحال إلى إعادة خلق طابع أو نبرة الصوت الأصلي وواقعيته. وعلى الممثلين بدورهم الاجتهاد، من خلال ابتعادهم عن المايكروفون أو اقترابهم منه، لنقل حركة الأشخاص المرئيين على الشاشة. وإذا تجاهلنا ذلك، فستبدو أصوات الدبلجة كأنها أصوات سُجِّلت في الاستديو، تحمل نبرة وحضوراً رتيبين.

بعد أن ينتهي تسجيل الحوارات، تُعاد منتجة أشرطة الحوار المدبلَج بالتزامن مع الصورة المقابلة، بما يضمن عنصر التواصلية[١] في الفيلم، قبل

---

(١) Continuité، بمعنى الحفاظ على الانسجام التام لعناصر الفيلم كافة بين لقطة وتلك التي تليها ضمن المشهد نفسه أو المقطع نفسه. ذلك أن تسلسل التصوير لا يتم وفق =

البدء في ميكساج النسخة المدَبلَجة. عندها، تُمزَج الأصوات المدبلَجة مع المؤثرات والموسيقا التي تحملها النسخة الدولية (انظر **شريط الصوت**). وفي أغلب الأوقات، تظهر الحاجة إلى إعادة تسجيل بعض المؤثرات الصوتية التي لا تحملها النسخة الدولية (انظر **المؤثرات الصوتية، الشريط الصوتي**). وعادة تكون الأغاني ضمن **شريط الموسيقا** ولا تجري دبلجتها. أما إذا أريد لها ذلك، فتجري دبلجتها في استديو الموسيقا بالاعتماد على تسجيل المصاحبة الموسيقية وحدها، التي ورد ذكرها في عناوين (جينيريك) الشريط الدولي، مع الصور المرافقة.

المزامَنة اللاحقة: في كثير من الأحيان تُعدُّ المزامنة اللاحقة وسيلة لتحرير التصوير من القيود التي تفرضها عملية تسجيل الصوت المباشر، أو لإعادة إصلاح الوضع، عندما تكون بعض المشاهد التي تم التقاطها بالصوت المباشر سيئة وغير قابلة للاستخدام. وأحياناً تكون المزامنة اللاحقة **مطلوبة** من جانب المخرجين (ويلز، تاتي، بريسّون، إلخ). لأغراض أسلوبية جمالية. وغالباً ما يكون الممثلون، الذين أدّوا الأدوار أمام الكاميرا، هم أنفسهم من يعيد مزامنة أصواتهم. وقد يحصل أن يؤدي ممثلون آخرون هذه العملية، في الأفلام التي يتم تصويرها مع أناس غير محترفين، وتسعى لإضفاء شيء من الفصاحة الاحترافية على أدائهم، أو عندما يشارك ممثلون أجانب في تجسيد أدوار الفيلم. والمعروف أن السينما الإيطالية تملك تقاليد راسخة في حقل المزامَنة اللاحقة، في حين تحافظ السينما الفرنسية على ميل مبدئي نحو الصوت المباشر، برغم أنها تلجأ غالباً، في بعض مقاطع الفيلم، إلى المزامنة اللاحقة، وذلك لأسباب عملية بحتة.

وروده ضمن السيناريو الأدبي للفيلم، وقد نصوّر لقطتين متتاليتين في مكانين مختلفين وشروط تصوير متباينة وبفاصل زمني طويل. علينا بالتالي التأكد مثلاً من أن الممثل يرتدي الملابس نفسها ويحتفظ بالمظهر نفسه ضمن المشهد أو المقطع والديكور نفسه ومع الأكسسوارات نفسها. وهذه مسؤولية القائم على السكريبت، الذي يسجل كل هذه التفاصيل بدقة ويتأكد من توافقها التام قبل بدء تصوير كل لقطة.

أما التقنية المستخدمة في المزامَنة اللاحقة فهي تماثل تماماً نظيرتها في المونتاج، بفارق أننا نحصل على شريط الإيقاع (الريتمو) عن طريق الصوت المرجعي أو الشاهد(١).

ويمكن اعتبار المزامَنة اللاحقة بمنزلة النظير للغناء بطريقة **البلاي باك** (play-back)، المستخدمة أساساً في الأفلام الموسيقية، وتقوم على تنفيذ التصوير بالاستناد إلى الصوت المُسجَّل مسبقاً.

استعادة التسجيل (البلاي باك Playback):

تعبير إنجليزي يجمع بين كلمتي play، بمعنى يؤدي أو يعرض، وback، أي الاستعادة أو التكرار. ويعني الأداء أو التجسيد الإيمائي لصوت تم تسجيله مسبقاً. ويمكن عَدّ البلاي باك عملية معاكسة لعملية التزامن اللاحق. (أنظر **شريط الصوت** و**الدوبلاج**).

تصحيح الصوت (Égalisation):

عملية تعديل منحنى الاستجابة(٢) لنظام كهروسمعي كي يصبح ضمن حدود القيم العليا والدنيا التي يعيّنها الأنموذج القياسي المعتمَد لذلك. وفي حال

---

(١) Son témoin، وهو الصوت الأصلي الذي يتم تسجيله مباشرة برفقة الصورة في موقع التصوير. والمعروف أن ممثلي الدوبلاج يستمعون إلى هذا الصوت قبل البدء بتسجيل الدوبلاج، وذلك بهدف تأمين الانسجام التام مع الخلفية الصوتية السائدة في اللقطة (Ambiance) والتي سيتم تسجيلها فيما بعد أثناء عملية المزامنة اللاحقة. انظر **الصوت المرجعي**.

(٢) المنحنى الذي يبين تغيرات عرض حزمة التمرير الترددية، وهو المنحنى الذي يمثل تغيرات مستوى الصوت بدلالة التردد (انظر عرض الحزمة).

استخدام نظام تسميع متعدد الأقنية في الصالة (نظام دولبي أو DTS أو SDDS [١])، يجري تصحيح منحنى الاستجابة لكل سمّاعة صوتية من السماعات المتواجدة خلف الشاشة، كي يتوافق مع الأنموذج القياسي المعتمد عالمياً[٢]. وفي الأنظمة الصوتية الحديثة المخصصة لتسميع الصوت الرقمي، يمكن لهذا التصحيح أن يتم بصورة آلية، باستخدام لاقط صوتي (مايكروفون)، قياسي ومعايَر بشكل صحيح، موضوع في الصالة.

---

(١) Sony Dynamic Digital Sound، نظام للصوت السينمائي المجسّم أو المحيطي (Surround)، يستخدم خاصة في الصالات المجهزة بشاشات عريضة، ويستطيع أن ينقل حتى ثماني أقنية صوتية.

(٢) انظر **الصوت المجسّم THX**.

شريط الصوت:

الشريط الصوتي أو شريط الصوت هو الحامل الفيزيائي، أو العمل الصوتي الذي يحمله، بشكله النهائي الذي سيصل إلى أسماع المشاهدين عند عرض الفيلم. وبصفته حاملاً فيزيائياً، شهد شريط الصوت، مع تعميم استخدام الصوت الرقمي في عمليات ما بعد التصوير، تطوراً كبيراً قاد إلى اختفاء الأشرطة المثَقَّبة من قياس 16 أو 35 مم، التي كنا نحصل عليها بعد مونتاج الصوت. ذلك أن مونتاج الصوت بات، منذ الثمانينيات، ينفّذ على محطات عمل حاسوبية، حيث يتم تسجيل مختلف أصناف المعلومات، رقمياً، على مسارات منفصلة، يصل عددها عادة إلى 48 أو 96 مساراً، بمقدور كل مسار، أو زمرة مسارات منها، أن تحلّ محلّ مسار من مسارات الشريط المثقّب. وظلّت الإشارة إلى الحامل الفيزيائي تُستخدَم في تعبير «ثنائي الشريط»، حيث يجري تسجيل الصوت والصورة على حاملين (شريطين) منفصلين.

واليوم، يدلل تعبير «شريط الصوت»، بشكل أساسي، على المحتوى الصوتي الذي يجري بثّه أثناء عرض الفيلم.

إعداد شريط الصوت: يتضمن شريط الصوت، في أي فيلم كان، ثلاثة أصناف من الأصوات: الكلام، والمؤثرات والأجواء الصوتية الخلفية[١]، والموسيقا. وتتفاوت طرق تسجيل كل من هذه الأصوات كالتالي:

الأصوات المباشرة، يجري تسجيلها في أثناء التصوير، بالتزامن مع الصور.

---

(١) Ambianc، وسوف أعتمد لترجمها تعبير «الأجواء الصوتية الخلفية» أو «الضجيج الخلفي»، وذلك عندما يتعلق الأمر بالصوت. وسيختلف الأمر عندما يجري الحديث عن الإضاءة.

الأصوات المرجعية (témoins)[1]، وتسجَّل أيضاً مباشرة أثناء التصوير، غير أنها لا تكون بالجودة الكافية لاستخدامها في الميكساج. لكننا سنلجأ إليها فيما بعد أثناء عمليات المُزامَنة اللاحقة.

الأصوات بمفردها، ونسجّلها حينما يتعذّر تسجيل الصوت المباشر، إذا كانت ظروف التصوير غير ملائمة لتسجيل أصوات الممثلين مباشرة. عندها، يُعيد الممثلون تمثيل المشهد من دون تسجيل الصورة، ما يتيح تسجيل الأصوات بالجودة الكافية. وتجري مزامنة هذه الأصوات المنفردة مع الصور لاحقاً أثناء المونتاج. يمكننا أيضاً تسجيل الأصوات المنفردة لتسهيل عمليات المونتاج، حتى إن بدت الأصوات المباشرة مقبولة.

الأصوات المُستَعادة (Play back)، أي التصوير بالاعتماد على الصوت المسجّل مسبقاً، والذي يُعرَض في أثناء التصوير، ويقتدي به الممثلون أثناء أدائهم.

صمت موقع التصوير (Silence plateau)، أي الضجيج الخلفي الذي يميّز الأجواء الصوتية السائدة في مكان التصوير. وهو الذي سوف يساعد على ملء فجوات الصمت التي قد تظهر في الصوت المباشر أثناء المونتاج.

الأجواء الصوتية المنفردة، وهي المؤثرات والضجيج التي تشكّل بمجملها الأجواء الصوتية الخلفية السائدة والمسموعة أثناء التصوير (صوت المياه أو الرياح أو حركة المرور أو أنواع الضجيج المميَّزة) ويجري تسجيلها في الموقع، لكن خارج نطاق التصوير. وهي مكرّسة لمونتاج أشرطة المؤثرات أو الشريط الدولي.

فيما يخص الأصوات المسجّلة في الموقع، فقد شاع اليوم استخدام آلات التسجيل الرقمية، المجهّزة بمولّد لرموز التوقيت (الكود) (مثلاً الآلات نوع كانتار Cantar من شركة آتون Aaton، أو أريس سي Ares C من ناغرا Nagra)، لتخلف آلات التسجيل التماثلية الشهيرة من نوع ناغرا، والتي كانت تستعمل أشرطة

---

(١) هامش سابق.

ملساء بعرض 6,25 مم. وتتم مزامنة الصوت مع الصورة عبر رموز (كود) التوقيت أو بواسطة الكلاكيت.

العناصر الصوتية الأخرى، مثل المؤثرات المرافِقة للصورة أو الأصوات اللازمة لعمليات التزامن اللاحق أو الدوبلاج، تُسجَّل في القاعات المخصصة للتسجيل والاستماع (الأوديتوريوم)، وذلك ضمن عمليات ما بعد التصوير، أو الحصول عليها من مكتبة المؤثرات الصوتية.

وتسَجَّل أشرطة الموسيقا في قاعات التسجيل والاستماع أو في استديوهات الموسيقا، وذلك على مسارات متعددة، لأغراض الميكساج بصورة خاصة.

وقد يتطلب مونتاج الصوت (والصورة) لفيلم طويل عدة أشهر.

العمليات الفنية أو عمليات ما بعد التصوير: كل العناصر التي سبق ذكرها يديرها ويشرف عليها الفنيّ المسؤول عن مونتاج الصوت (مونتير الصوت) (انظر **المونتاج**).

يمزج الميكساج مختلف الأشرطة الصوتية مع بعضها بعضاً، بعد أن يُفرَّغ كل منها على مسار صوتي منفصل أثناء المونتاج. وهي العملية الأهم على طريق إنجاز شريط الصوت الفيلمي، وتجري في قاعة التسجيل والاستماع، بوساطة طاولة ميكساج خاصة (أنظر **الميكساج**).

وقد تصل مدة تنفيذ الميكساج متعدد الأقنية لفيلم طويل إلى خمسة أسابيع.

بعد إنجاز الميكساج النهائي بنسخه المختلفة (سينما وڤيديو بالنظام التماثلي والرقمي)، نُعدُّ نسخة الصوت السالبة، وعنها تُطبَع النسخ المخصّصة للاستثمار التقليدي، والنسخ الأم (الماستر) الموجّهة للاستثمار بنظام السينما الرقمية ونسخ الڤيديو.

الشريط الصوتي الأصلي:

هنالك اختلاط بسيط في المعنى عند استخدام تعبير «شريط الصوت الأصلي» للفيلم، إذ يُقصد بهذا التعبير الأقراص الصوتية التي تحمل موسيقا الفيلم فقط وليس الحوار والمؤثرات(١).

الشريط الدولي:

ويدلل على مجموعة المعلومات الصوتية (وحاملها)، التي تُخصّص لإنجاز نسَخ من الفيلم بلغات أجنبية، ويضم عدداً من المسارات الصوتية المنفصلة عن بعضها بعضاً، تحمل فقط عناصر المؤثرات الصوتية والموسيقا الموجودة أصلاً على الشريط الصوتي للفيلم (انظر **شريط الصوت**).

---

(١) وهي ما تُسَوّق تحت اسم Sound-track بالإنجليزية وتعني «مسار الصوت»، ويقابله بالفرنسية Bande sonore originale ، أي «الشريط الصوتي الأصلي».

نُسَخ الفيلم (Copies):

يُعرَض العمل السينماتوغرافي في الصالات إما باستخدام نسخة موجبة (بوزيتيف) على شريط فيلمي تقليدي، عادة من قياس 35 مم، وتسمّى نسخة الفيلم (نسخة الشريط)، أو باستخدام نسخة رقمية على حاملٍ رقمي، يكون عادة على شكل قرص حاسوبي صلب، وتسمّى نسخة السينما الرقمية، تختلف طبيعة مادتها المسجّلة عن المادة التي يحملها شريط الڤيديو المسجَّل، حتى وإن كان هذا الڤيديو عالي الدقة (HD).

في الحالتين، يكون المصدر الأصل هو نفسه، ونقصد النسخة السالبة (النيجاتيف) الأصلية، التي نحصل عليها من التصوير، إما على شريط فيلمي أو على عنصر حامل رقمي عالي الدقة HD، بدقّة 2k أو أكثر (انظر **السينما الرقمية**)، وإمّا على النوعين معاً، وهذا ما يجري اليوم أكثر فأكثر.

انطلاقاً من هذين العنصرين الأصليين، وبعد إنجاز العمليات الفنية اللاحقة (أو عمليات ما بعد التصوير) وفق توصيف دقيق، سواء منها العمليات المتعلّقة بالصورة (انظر **المعمل**) أم الصوت (انظر **شريط الصوت**)، نحصل على ما نسمّيه عناصر الفيلم، أي النسخة السالبة للصورة والنسخة السالبة للصوت، ومنها على النسخ المطلوبة فوق شريط الفيلم والنسخة الأم (الماستر) الرقمية، وهذه الأخيرة تتضمن المعلومات الرقمية كافة، صوتاً وصورة مندمجة، ومنها نحصل على نسخ السينما الرقمية.

في السينما التقليدية (الفوتوكيميائية)، جرت العادة على اعتماد تسميات خاصة للدلالة على مختلف أنواع النسخ:

نسخة العمل: هي النسخة التي تجسّد عمل المونتير، وهي النسخة رقم واحد لما سيكون عليه العمل بصورته النهائية. نسخة العمل هذه لا تتضمن سوى شريط الصورة، ويجري تداولها طوال عمليات المونتاج. ولن تكون

جاهزة فعلياً إلا مع انتهاء مونتاج الفيلم، حيث سيتم استخدامها لاحقاً لتكوين العناصر الأصلية (انظر **المونتاج**).

ومع ظهور المونتاج الافتراضي(١)، في مطلع الثمانينيات، توقف العمل تدريجياً بهذه النسخة، بشكلها السيلولويدي، أي النسخة فيلم. لكن مكافئتها، الناتجة من المونتاج الافتراضي، احتفظت بالاسم نفسه. نسخة العمل هنا تتخذ شكل تسجيل ڤيديو أو تسجيل رقمي، نتسلّمه من محطة العمل الحاسوبية التي بمقدورها تنفيذ العمليات نفسها التي كانت تجري على نسخة العمل الفيلمية.

النسخة صفر (النسخة زيرو): هي النسخة الأولى التي تُطبَع عن عناصر النسْخ (نيجاتيف الصورة ونيجاتيف الصوت)، وتُخصَّص لتفحّص نسخ الاستثمار والحكم على مدى جودتها، وتحديد التصحيحات المحتملة، التي قد نُضطر إلى إجرائها قبل البدء بعملية النسْخ على نطاق واسع. وعندما يتطلب الأمر وجود أكثر من نسخة صفر للانتهاء من كل التصحيحات، نطلق على تلك النسخ اسم صفر1، صفر2...

نسخة التقديم: وهي نسخة مطابقة لأي نسخة قياسية (ستاندار)، قد يجري نسخها عن النيجاتيف الأصلي بعد المونتاج أو قد تكون واحدة من النسَخ الأولية، تطبع بعناية خاصة، بغرض تقديم الفيلم (إلى الصحافة، أو في عرض خاص يسبق عرضه الجماهيري، أو في المهرجانات).

النسخة ثنائية الشريط: وهي نسخة تتألف من عنصرين منفصلين، شريط صورة وشريط صوت. شريط الصورة لا يتضمن المسار الصوتي ولا رموز التوقيت الزمني. وقد يجري تسجيل الصوت على شريط مغناطيسي مثقّب من فورمات الصورة نفسها (في الصوت التماثلي)، أو على حامل رقمي (شريط DAT(٢)، قرص ضوئي، قرص صلب)، وهذا ما درجت عليه العادة منذ نهاية

---

(١) Virtuel، والمقصود المونتاج الإلكتروني الذي يُنفَّذ على الحاسوب، باستخدام برمجيات خاصة، من دون اللجوء إلى شريط الفيلم. انظر المونتاج.

(٢) Digital Audio Tape، أي شريط الصوت الرقمي.

التسعينيات. ويجري التواقت بين هذا الشريط الصوتي وشريط الصورة بوساطة إشارات تزامن يولّدها مباشرة جهاز عرض الصورة.

نسخة الاستثمار، النسخة القياسية (الستاندار) أو نسخة العرض: وهي النسخة التي تخصَّص للعروض التجارية في الصالات. وتتضمن الحامل الفيلمي نفسه، الصورة وشريط الصوت، ويكون هذا الأخير على شكل مسارات ضوئية (فوتوغرافية) تماثلية ورقمية تلائم نظاماً واحداً أو عدة أنظمة، و/ أو على شكل مسار يحمل رموز التوقيت الزمني الذي يؤمّن مزامنة الصوت الرقمي المسجَّل على قرص صوتي صلب (CD) منفصل (نظامdts[١]). ويتم ترقيم هذه النسخ وفقاً لتسلسل خروجها من معمل الطبع.

العمر الافتراضي للنسَخ: إن تكرار عرض نسخ الفيلم والتعامل معها أثناء الفكّ والتركيب يتسبّب في اهترائها، ويترجَم ذلك على الشاشة عبر ظهور الخطوط والغبار (على شكل حبات المطر) وتآكل شريط الصوت التماثلي. أما الصوت الرقمي فلا يتأثر بهذه العيوب، طالما ظل التآكل ضمن الحدود التي تسمح للقارئ الصوتي بإعادة توليد المعطيات الرقمية المفقودة بصورة آلية. وفي حال تجاوز تلك الحدود فإن النظام الرقمي يتوقف كلياً واضعاً في الخدمة أحد الأنظمة الاحتياطية المتوافرة، الذي قد يكون نظاماً رقمياً آخر، في حال كانت النسخة تحمل عدة أنظمة رقمية، أو المسار التماثلي الذي يتأثر بالغبار والتحزيزات (تشويهات في الصوت، ضجيج داخلي عالٍ، تشويش).

ويُقدَّر عمر نسخة الفيلم من قياس 35 مم، من أجل تأمين عرض جيد، بحدود 300 عرض. وهي مسألة ليست على هذه الدرجة من الخطورة، إذا علمنا أن مدة استثمار النسخة في الصالات لا تتجاوز بضعة أسابيع وبمعدل 35 عرضاً في الأسبوع.

أما النسخ الرقمية، التي يجري تسجيلها اليوم على قرص صلب ومن ثم نقلها إلى مخدِّم الصالة، فلا تتأثر بعدد العروض، والسبب الوحيد الذي قد يؤثر على العرض هو ذلك الناجم عن الأعطال البرمجية الحاسوبية.

---

(١) Digital Theater Sound (dts)، أي نظام «صوت الصالة الرقمي» وهو نظام صوت مجسّم أو محيطي Surround.

النسَخ الإلكترونية: هذه التسمية تشمل كتلة المعطيات الرقمية مع الحامل الحاسوبي الذي تسجَّل فوقه، فيما بعد تُحمَّل هذه المعطيات إلى مخدّم خاص يرتبط بجهاز عرض رقمي (انظر السينما **الرقمية**).

طبع نسخ الاستثمار: في الخمسينيات كان الفيلم يطبَع على عدد محدود جداً من النسخ لا يتجاوز عشر نسخ. أما اليوم، ومع بدء استثمار الفيلم تجارياً على المستوى الوطني، فيجري طبع العشرات والمئات، وحتى ما يفوق الألف نسخة منها، توزَّع على عدد مماثل من الصالات، ومن أجل فترة استثمار تمتد لبضعة أسابيع فقط.

وتُطبَع نسخ الاستثمار الفيلمية، أو النسخ المطبوعة على نطاق واسع، في المعمل، انطلاقاً من العناصر السالبة الوسيطية بالنسبة للصورة، ومن نسخة الصوت السالبة (الأصلية) للصوت، وذلك باستخدام آلات النسخ المستمر عالية السرعة (انظر **المعمل**).

أما النسخ الرقمية فنحصل عليها في معامل متخصصة، انطلاقاً من النسخ الأم (الماسترات حيث الصوت والصورة مندمجان معاً)، باستخدام الترميز المعياري المتعارف عليه، بعد إضافة المعطيات الرقمية الملحقة، وهذه الأخيرة تكون على شكل مفاتيح تعريف، تسمح بفك الرموز والتحكّم بعملية العرض في الصالات.

الحوامل[1]: ظلت نسخ الاستثمار تُطبَع على حوامل من نترات السيلولويز (المعروف بـ «الفيلم القابل للاشتعال»)، وذلك حتى خمسينيات القرن الماضي. وبدءاً من عام 1954، جرى تعميم استخدام الحامل المركّب من ثلاثي أسيتات السيلولويز (المعروف بـ «الآمن») ليشمل كل أنواع الأفلام من أي فورمات كانت. وفي الثمانينيات، أخذ الحامل المصنوع من البوليستير، ويمتاز بمقاومته الميكانيكية التي تفوق بكثير مقاومة الأسيتات، يحلّ محله تدريجياً في طبع نسخ الاستثمار، وشاع استخدامه في منتصف التسعينيات، وهذا ما ساعد في التخلص من الاهتراءات الميكانيكية للثقوب (إما تآكل حواف الثقب أو تَمزّقها).

---

(١) انظر **الفيلم**، **الثقوب** و**حفظ الأفلام**.

طبّع نُسَخ الفيلم (Tirage):

النّسْخ عملية تتلخص في التأثير على شريط الفيلم الخام، انطلاقاً من عنصر متوافر (النسخة السالبة). بحيث نحصل بعد التظهير على نسخة (موجبة).

الطبع بالتلامس: ويقوم على وضع الشريط الخام والعنصر المطلوب نسخه في تماس، أحدهما مع الآخر، أمام نافذة النسْخ المضاءَة بانتظام، بحيث يكون العنصر المستنسَخ من جهة المنبع الضوئي. وتكون أبعاد الصور المنسوخة مطابقة تماماً لأبعاد صور العنصر قيد النسخ.

ويمكن إجراء الطبع باستخدام آلات النسخ **المتناوبة** أو **المتواترة**، وفيها يجري سحب العنصرين معاً بحركة متواترة أمام نافذة النسخ بوساطة نظام سحب وتثبيت مخلبي.

أما آلات النسخ **المستمرة**، فتسحب الفيلمين معاً، بحركة مستمرة ثابتة السرعة، فوق دولاب أسطواني مسنّن ذي قطر كبير.

نلجأ إلى الناسخات المتواترة عندما يتطلب الأمر الحصول على نسخة طبق الأصل عالية الثبات (إعداد نسخة رديفة، أو عناصر ستخضع لعمليات المؤثرات الخاصة الضوئية، أو نسْخ عناصر من الأرشيف). هنا يجري النسخ بسرعة بطيئة، نحو 1000 متر/ ساعة أو أقل. بينما تُستخدَم الناسخات المستمرة للحصول على نسَخ بأعداد كبيرة وبسرعة عالية، تتراوح بين 5000 إلى 13000 متر/ ساعة. وأياً كان نوع الناسخة، يجري نسخ مسار الصوت دوماً بالطريقة المستمرّة، على رأس نسْخٍ منفصل.

الناسخات الضوئية: في هذه الناسخات يُضاء العنصر قيد النسخ باستخدام عدسة خاصة، تقوم بإسقاط صوره فوق شريط الفيلم الخام، ويسير

الفيلمان إذاً كل على حدة، برغم أن لهما الفورمات نفسها. ويُسحَبان، صورة صورة، بوساطة نظام السحب المخلبي المتواتر.

وقد تكون أبعاد الصور المنسوخة بنسبة 1/1 (نسخة طبق الأصل)، أو قد تكون بنسب مختلفة. كذلك يمكننا تنفيذ بعض المؤثرات الخاصة، من نوع التسريع إلى الأمام، بحيث ننسخ على الموجب واحدة من كل صورتين سالبتين متتاليتين (تسريع2)، أو الإبطاء، بحيث نطبع على الموجب الصورة السالبة نفسها مرتين (إبطاء1/2)، وكذلك التلاشي نحو الأسود، أو التلاشي والظهور عن طريق التلاعب بضوء الطباعة.

بمقدورنا أيضاً تغيير أبعاد الصور، أو تغيير تأطير الصور (الكادراج)، وكذلك إجراء ضغط الصور المنسوخة أو فك ضغطها (Anamorphose أو Désanamorphose). كما يمكن تغيير فورمات الفيلم، مثل توسيع فيلم 35 مم إلى 70 مم أو تصغيره من 35 مم إلى 16 مم. وكان هذا النوع من الناسخات يستخدم خاصة لتنفيذ المؤثرات الخاصة.

وكان ثمة أنموذج من الناسخات المستمرة تقوم بتكبير أفلام الـ 16 أو السوبر 16 إلى 35 مم، صمّمتها وصنّعتها شركة دوبري (Debrie)، وكانت تسمح بطبع نُسَخ 35 مم مباشرة عن نسخة سالبة 16 أو سوبر 16 مم، بهدف الحصول على جودة أفضل، مع تفادي طبع نسخة سالبة وسيطة.

التروكا (Truca): التروكا هو اسم العلامة التجارية لنوع من الناسخات الضوئية التي ابتكرها أندريه دوبري، تسمح بإنجاز كل التوليفات الممكنة لتنفيذ المؤثرات الخاصة الضوئية. وكانت بعض طرازاتها تتضمن رأسين لسحب وتركيب عنصرين قيد النسخ على السالب نفسه. وكانت التروكا مناسِبة تماماً لتنفيذ الحيل بطريقة الحاجب والحاجب المكمّل (الكاش كونتر كاش). (انظر **المؤثرات الخاصة**)

الحيَل الرقمية: توفر التقانات الرقمية إمكان تحقيق كل عمليات التروكا، حتى أكثر منها بكثير، انطلاقاً من عناصر تم تحويلها إلى الشكل الرقمي (بوساطة الماسحة scanner)، أو من الصور المصنّعة حاسوبياً، ومن ثم التحويل إلى الشكل الفيلمي باستخدام الجهاز الخاص بذلك. وتتم هذه العمليات بسهولة أكبر ونحصل على جودة فوتوغرافية أعلى (غياب العناصر الوسيطة). ويجري الحديث أحياناً عن التروكا الرقمية.

وهكذا جرى التخلّي تدريجياً عن آلات التروكا (الضوئية)، ولم يتبقَّ سوى بضع آلات منها تعمل في المخابر التي تنفِّذ أعمال ترميم الأفلام.

الترجمة المطبوعة على الشريط (Sous-titre):

مع قدوم السينما الناطقة اتخذت عملية تسويق الأفلام في الدول الأجنبية بعداً جديداً، إذ كان لا بد من جعل الأفلام مفهومة. ومنذ عام 1929، لجأ الأمريكيون إلى الدوبلاج. بعدها، لجأ المنتجون إلى تصوير السيناريو الواحد بعدة لغات، مع الديكورات نفسها ومع فريق عمل وطني خاص بكل لغة (انظر المرجعيات: **الفيلم متعدد اللغات**). لكن تلك الإنتاجات ما لبثت أن توقفت بسبب تكاليفها الباهظة.

وسرعان ما تأكّدت، وبصورة لا تقبل الجدال، ضرورة إظهار ترجمة مكثّفة ومكتوبة لحوارات الفيلم، بالتزامن مع الصورة.

في مطلع الثلاثينيات، جرت بعض المحاولات لطباعة الترجمة على الشريط بطريقة حرارية في هنغاريا ومن ثم في بلجيكا، لكنها لم تعط نتائج مقنعة، وسرعان ما توقفت.

وفي السويد، جرت محاولات استخدمت كليشيهات معدنية، تطبع الترجمة فوق طبقة حامية من البارافين تغطي شريط الفيلم. كانت بروزات الكليشيه تتسبب في انتزاع البارافين عند أماكن التماس، ما يؤدي إلى انكشاف جيلاتين الفيلم. بعد ذلك، يجري تمرير الفيلم في مغطس يحوي محلولاً حمضياً يذيب الجيلاتين ويزيله. وهكذا، تظهر الترجمة المكتوبة من خلال الشفافية فوق صور الفيلم. بهذا، توصّل السويديون إلى اكتشاف مبدأ الترجمة المطبوعة بالطريقة الكيميائية، لكنهم فشلوا في استثماره صناعياً.

أما في فرنسا، فقد ابتاع المنتج ميشيل كاغانسكي (M.Kagansky)، عام 1932، براءة الاختراع السويدية إلى جانب براءة هنغارية، بقصد استثمارها في

فرنسا وبلجيكا وهولاندا وبولونيا. وقد جهّز مشغلاً في باريس، برفقة شقيقه جوزيف، توصّل إلى صنع آلة تستخدم كليشيهات من مادة الزنك، تشبه تلك المستخدمة في الطباعة، لطباعة الترجمة على الشريط. وأسّس ميشيل كاغانسكي شركة تيترافيلم (Titra-Film)، فيما صمّم جوزيف آلية لطباعة الترجمة بالطريقة الكيميائية.

آلية تحرير الترجمة المطبوعة على الشريط: لئن كانت الوسائل المادية، التي اعتُمدت في تنفيذ طباعة الترجمة، قد شهدت تطورات واسعة، مع ظهور التسجيل المغناطيسي للصور ومن ثم ظهور الحاسوب، فإن النهج المطبَّق في تحرير تلك الترجمة لم يشهد تغيراً يُذكر. بعد تحليل العمل بلغته الأصلية، لا بد من تقطيع الحوار الأصلي إلى مقاطع بعدد الجمل الموجودة. هذه العملية تسمّى عملية **التعيين** أو **التعليم**، وهي تسمح بتحديد المدّة الزمنية لكل مقطع، ومن ثم عدد الحروف الأعظمي، الذي يمكن أن تحتويه جمل الترجمة، كي يتمكن المشاهد من قراءتها (12 حرفاً أو حيّزاً في كل ثانية من زمن العرض، و70 علامة كتابية في كل لوحة ترجمة على سطر أو سطرين). واستناداً إلى هذه المعطيات، يكتب المترجم لوحات الترجمة، مع احتمال إهمال ترجمة بعض الكلمات في حال كان الحوار طويلاً جداً. وهنا تكمن، بالمناسبة، الصعوبة القصوى في هذه الترجمة، إذ ينبغي الإيحاء بترجمة كل شيء، في حين نقوم بالاختزال، إلا في حالات استثنائية. عموماً، يتطلب الفيلم الطويل لترجمته كتابة ما يقارب ألف لوحة.

الترجمة المطبوعة كيميائياً: ظلت هذه الطريقة قيد الاستخدام حتى مطلع الثمانينيات. وشهدت آلات الطباعة، وكذا آليات معالجة الشريط الخام، تحسينات مهمّة، أسهمت في الحصول على لوحات ترجمة عالية الشفافية فوق شريط الفيلم بالأبيض والأسود أو بالألوان، سواء كان تركيب حامله من ثلاثي الأسيتيات أو البوليستير. كما تم تصنيع آلات لتنفيذ الترجمة على أشرطة 16 و70 ملم. وتفرض الطريقة الكيميائية تنفيذ ترجمة نسخ الفيلم كل على حدة، ومع الطباعة التسلسلية يمكن لكل آلة طباعة ترجمة فيلم طويل في اليوم.

الترجمة المطبوعة ضوئياً: عندما يتطلب الأمر الحصول على عدد كبير من النسخ المترجمة للفيلم واحد، كان يتم اللجوء إلى الطريقة الضوئية: أثناء عملية النّسْخ، تُستخدَم نسخة شريط سالبة، تحمل فقط الترجمة المكتوبة بالأسود على أرضية شفّافة، ويجري تطبيقها (تنضيدها) فوق نسخة الصورة السالبة، بحيث تظهر الترجمة على هذه الأخيرة مطبوعة بشفافية فوق الصورة.

الترجمة المطبوعة بالليزر: في النصف الأخير من السبعينيات، سعت الشركات المتخصصة إلى استبدال الحفر الكيميائي بآخر ليزري. تعتمد هذه الطريقة على حرق الطبقة الحساسة بشعاع ليزري بالغ الدقة، ينحرف أفقياً ورأسياً بوساطة زوج من المرايا. وتبعاً لشكل الحرف أو العلامة، يُحرَف الشعاع بحيث يحرق الجيلاتين، كأنه يكتب بالحفر نص الترجمة. وهي الطريقة الأسرع، وقد ظلت الوحيدة المستَخدَمة منذ مطلع الثمانينيات.

الترجمة المطبوعة بالإسقاط: تتلخص الفكرة في تفادي حفر نسخة الفيلم، والحفاظ عليها كي نتمكن من عرضها في ظروف لغوية مختلفة. وتعتمد على إسقاط نصوص الترجمة منفصلة فوق صور الفيلم المعروضة أو تحتها.

جاءت هذه التقنية في الأصل لتلبية حاجات مهرجانات السينما، وكانت تُنفّذ من خلال تسجيل الترجمة فوق شريط منفصل وإسقاطها بطريقة فوتوغرافية فوق الصورة المعروضة. ويجري ضبط تزامن الترجمة مع الصورة بوساطة وحدة تحكّم متزامنة مع سير الشريط، وأحياناً يدوياً. هذه التقنية تظل أقرب إلى الصناعة اليدوية، ولم يتم تطويرها صناعياً. وقد حمل ظهور أجهزة العرض الڤيديوية العديد من التحسينات عليها، غير أن الإضاءة والدقة ظلتا عموماً دون المستوى المطلوب.

توجد أيضاً طريقة أخرى تعتمد على إظهار الترجمة تحت الصورة المعروضة، بوساطة لوحة كتابة ضوئية أشبه باللوحة الإعلانية، ويتم تأمين التزامن مع الصورة بالطريقة التي سبق ذكرها.

الترجمة بالطريقة الرقمية: تمتاز أجهزة العرض الرقمية بجودة أعلى وإضاءة أكبر بكثير، إذا ما قورنت بأجهزة عرض الڤيديو، وبذلك فهي تناسب عروض الترجمة المنضّدة فوق الصورة. هنا، يجري تسجيل الترجمة على ذاكرة الحاسوب، أو قد تُضاف إلى المعلومات الرقمية الموجودة على شريط الصوت. ويُضبَط تزامن عرضها مع الصور إما بوساطة رموز تزامن، تُسجَّل على الفيلم (نظام DTS) أو تُضاف إلى معلومات الإشارة الصوتية الرقمية (نظام دولبي)، أو أيضاً باستخدام نبضات يولّدها مولّد نبضات خاص.

تقنيات التحريك:

إبّان القرن التاسع عشر ظهرت بعض تقنيات الصور المتحركة التي استغنت عن أي وسائل ميكانيكية، واقتصرت فقط على إنتاج مقاطع من الصور الثابتة، يجري ترتيبها وفق تسلسلها الزمني. وقد أعلن نجاح هذه التقنيات نهاية حقبة ما قبل تاريخ الاستعراضات الضوئية: ثلاثة آلاف عام من الصور الأثيرية الخيالية والظلال الجنّية والمرايا السحرية أو العروض المُمَكنَنة. في اللحظة التي تسلّحت فيها الصور المتحركة بوسائل المكننة (قطع الزجاج المتحركة بالسحّابات، الكروماتوسكوب، إلخ)، وُلد فن جديد لا سابقة له يمتلك أدواته الخاصة، إنه سينما التحريك.

اكتشاف الـ «صورة صورة»: منذ عام 1739 تساءل جون لوك (J.Lock) عن السبب الذي يجعلنا نرى دائرة من النار عندما ندوّر قطعة فحم متوهّجة. وانطلاقاً من تلك الملاحظة، قدّم بيتر مارك روجيت (P.M.Roget) عام ١٨٢٤، بحثاً إلى الأكاديمية الملكية، كرّسه لظاهرة استمرار انطباع المرئيات على شبكية العين وتأثيرها على إدراك الأجسام المتحركة. وكانت هذه فاتحة عصر تركيب الحركة المرئية، عصر ازدهرت فيه الألعاب الضوئية التي كانت تشاهَد بالعين المجردة، والتي أسهمت تدريجياً في استكشاف خصائص ظاهرة دوام انطباع الصور على الشبكية، وفي إدراك الحركات الظاهرية من خلال تعاقب سلاسل من الصور الثابتة راحت تزداد طولاً شيئاً فشيئاً.

في الفترة 1825-1826، ظهر «توماتروب Thaumatrope» الدكتور جون إيرتون باريس (J.A.Paris)، ولم يكن يسمح بأكثر من المزج بين صورتين متكاملتين، مرسومتين على وجهي قرص يدور حول خيط حامل. فيما استغل جوزيف بلاتو (J.Plateau) وسيمون ستامفر (S.Stampfer) (1832) معطيات الظاهرة

الستروبوسكوبية للحصول على حركة 16 إلى 24 صورة، من خلال فتحات القرص المستخدم في آلة الفيناكيستيسكوب (Phénakistiscope)، بعد انعكاسها على مرآة خاصة. ومن خلال ترتيب الصور المتعاقبة فوق شريط أُلصِق على جدار دولاب أسطواني (طارة)، مجهّز بعدد من الشقوق، استطاع زووتروب (Zootrope) ويليام جورج هورنر (W.G.Horner) حمْل ما لا يقل عن 50 صورة.

وبهدف تفادي الإزعاج الناجم عن ومضات الضوء الستروبوسكوبي، لجأ إيميل رينو (É.Reynaud) إلى طريقة ضوئية **لتعويض** تأثير القفز من صورة إلى أخرى، حيث استخدم موشوراً دوّاراً، أكسَب الصور المنمنَمة حركة أكثر انسيابية، سواء في البراكسينوسكوب (1828)، أم البراكسينوسكوب المسرح[١] (1882) الذي استخدم شخصيات مرسومة على خلفية سوداء، باتت الآن تتراكب فوق صور ديكور خلفي تعكسها مرآة خاصة.

الفيلم بصفته حاملاً للصور: أخيراً، تخلّص رينو من شرَك الأقراص والدواليب الأسطوانية والتكرار الدوري للحركات نفسها، وذلك من خلال تثبيت عدد غير محدّد من اللقطات المتعاقبة (حتى 700 صورة)، المرسومة والملوّنة يدوياً، فوق شريط مرن مثقّب ينبسط بالتدريج. هذا ما سمّي «المسرح الضوئي». وهكذا، كان **كأس الجعة اللذيذ** (1889, *Un bon bock*) و**المهرّج وكلابه** (1890, *Clown et ses chiens*) أول فيلمي تحريك في تاريخ الفن (انظر **اختراع السينما**).

وفيما كنا نشهد ولادة فن الاستعراض السينماتوغرافي على يدي جورج ميلييس، مع مؤثراته الفوتوكيميائية تحديداً (تراكب الصور، التصوير المتعدد على الفيلم الخام نفسه، طريقة الحاجب والحاجب المكمّل[٢]، الكوادر المركّبة)، جاءت تشكيلة واسعة من الحيل التي اعتمدت مبدأ تعاقب الصور، لتنضاف

---

(١) Praxinoscope-théâtre، لعبة ضوئية اخترعها رينو عام 1979، توحي وكأن الشخصيات تتحرك ضمن ديكور خلفي.

(٢) أو الكاش والكونتر كاش (Cache/Contre cache).

إليها. بالتدريج، جرى تحسين طريقة الصورة الثابتة، عبر مزيد من التحكّم بالصور الأربع أو الخمس التي تشارف لحظة الانتقال من مشهد إلى آخر، سواء عند الاختفاء أم عند التحوّل، بغية الوصول إلى تحريك أكثر واقعية من خلال التقاط أربع أو ست صور مستمرة. هكذا ظهرت الأعمال المعروفة مثل: *Jack and the Beanstalk* (إديسون، 1902)؛ *Check to Order* (شركة موتوسكوب أند بيوغراف[1]، 1903)، ثم **المستأجر الشيطاني** (*le Locataire diabolique*، ميلييس ,1909)، الذي دشّن أساليب نورمان ماكلارين في التحريك بطريقة **إيقاف الحركة** (*stop motion*). وعندما غدت السينما فناً صناعياً (بين عامي 1906 و1911)، استثمر المخرجون كل إمكانات القطْع والتسريع (**مؤثرات القالس البطيء**، ج. ڤيل *G.Velle*, 1903)، بدرجة عالية من البراعة، وراحوا يستعرضون في الفيلم الواحد كل إيقاعات التصوير، من 18 صورة في الثانية حتى الصورة الواحدة لكل ثلاث ثوان من الزمن الحقيقي، كما في **أونيسيم الساعاتي** (*Onésime horloger*) و**أونيسيم والرضيع** (1912)، اللذين أخرجهما جان دوران (J.Durand) لصالح شركة غومون.

السينما صورة صورة: المعروف أن تصوير أي حدث بطيء تصويراً متقطّعاً بفواصل زمنية منتظمة، سيقود عند العرض إلى تسريع هذا الحدث. ومنذ عام 1864، دعا لوي دوكو دو هورون إلى تطبيق هذا المبدأ على صور لحظية متتالية تفصلها فواصل زمنية منتظمة، لمتابعة نمو النباتات، أو عملية بناء الصروح المعمارية. وفي عام 1897، حقق ويليام كندي لوري ديكسون تسريعاً لعملية بناء الـ Star Theatre في برودواي، من خلال التقاط صورة كل نصف ساعة. وأثار روبرت ويليام بول الدهشة حين صوّر، بتواتر قارب الصورة صورة،

---

(١) American Mutoscope and Biograph، شركة سينماتوغرافية أمريكية تأسست عام 1895 تحت اسم American Mutoscope Company، نشطت في ميدان الإنتاج حتى عام 1916، وكانت أول شركة كرست نشاطها لإنتاج الأفلام وتوزيعها داخل الولايات المتحدة، وعام 1908، التحق بها ديڤيدغريفيث ليغدو مخرجها الأول، وفيها بدأ ماك سينيت مسيرته كممثل ومخرج، هذا بالإضافة إلى العديد من نجوم السينما الأمريكية.

مسار مطاردة بالسيارات في شوارع لندن المزدحمة: (*On a Run Away Motor Car Through Picadilly Circus*, 1989). كما صمّم لوسيان بول، ومنذ عام 1902، جهازاً صوّر به، صورة صورة، تنامي مستعمرة نوع خاص من الفطور الطفيلية العنقودية. وقد باتت طرائق التسريع هذه تشكل مقاربة لا غنى عنها لسينما الأبحاث في عشرينات وثلاثينات القرن الماضي (برنار ليوت، ماكمات، جان كومّاندون).

عام 1895، توصّل إديسون، ولم يكن بعد قادراً على التصوير صورة صورة، إلى تحريك بعض المقاطع من شريط إعدام الملكة ميري: *The Execution of Mary Queen of Scots* وذلك في مجموعات من الصور المتعاقبة. وسجّل ليون غومون (L.Gaumont)، عام 1900، براءة اختراع طريقة لتصوير بطاقات ومخططات متحركة، صورة صورة. اعتمدت تلك الطريقة على التقاط صورة **واحدة** كل دورة **واحدة** للمدوَر اليدوي[١]، « one tour, one picture»؛ ولمدة طويلة عُرفت تلك الطريقة تحت اسم الحركة الأمريكية. بدوره، حقق سوكوندو دو شومون (S.de Chomón)، مع (*El hotel eléctrico*, 1905)، أول فيلم أظهر أشياء وشخصيات حيّة (أحصنة، ثياب، أثاث، إلخ)، قلّده على الفور جيمس ستيوارت بلاكتون (J.S.Blackton) في **الفندق المسحور** (1907)، وكذلك شركة «موتوسكوب أند بيوغراف» الأمريكية في *Mister Hurry Up of New York*, 1907) و (*The Tired Tailor's Dream*, 1907).

تحريك الأشياء والشخصيات المجسّمة. الصورة الثابتة، أو البَكسَلة[٢]: انطلاقاً من هذه الأعمال القليلة، شهدنا تطوير شكل من الإبداع السينوغرافي ونوعاً من المسرَحَة أو إلباس العمل لبوساً درامياً، وكان هذا أول شكل من أشكال

---

(١) المقصود طبعاً المدوّر اليدوي (المانيفيل) الذي كان يستخدم آنذاك لتدوير آلة التصوير وآلة العرض السينمائية، قبل اللجوء إلى المحركات الكهربائية.

(٢) البكسلة (pixilation) (بالإنجليزية Pixilated)، هي تقنية للتحريك المجسّم تستند إلى تصوير الأشخاص الحقيقيين والأشياء بطريقة الصورة صورة. وهي واحدة من المؤثرات الخاصة التي تخلق إحساساً بالسحر عبر إظهار شخصيات طائرة أو أشياء وشخوص يظهرون أو يختفون فجأة ويتحركون بطريقة عجيبة، وعموماً كل الحركات التي يستحيل تحقيقها في الواقع.

سينما الصورة صورة بالأبعاد الثلاثة. وعبر هذه المبادرات، بدأنا نتلمّس المشكلات الناجمة عن عملية التحريك بتثبيت الحركة. والمقصود بتثبيت الحركة هو ترتيب الأشياء أو الأشخاص في وضع معين، والتقاط صورة لهم، ثم استبدالهم أو تغيير أوضاعهم لالتقاط صورة ثانية، وهكذا...

كانت العملية تهدف، في المقام الأول، إلى تحقيق ما سوف يسمّيه نورمان ماكلارين لاحقاً «البكسلة»، وقد سبق لإيميل كول أن طبّقه فعلياً في **حذاء الزوجية** (*les Chaussures matrimoniales*, 1909)، مع لقطة لحذاء يمشي وحده، أو على الأثاث في **الأثاث المُخْلص**، أو المقصّات والخيوط والقماش في **الخياطون الأربعة الصغار** (كول، 1910)، واستمرت الأمور على هذا النحو وصولاً إلى فيلم *Renaissance* (ڤاليريان بوروڤتشيك، 1963). ولم يتوقف استخدام هذه الطريقة بل كانت تعود إلى الظهور في مقاطع من الحيل السينمائية تخللتها أفلام ماك سينيت أو هال روش، وشكّلت أساساً لعدد من الأفلام الفانتازية البسيطة لويلي أوبريان مثل *The Lost World* (1925)، كما استُخدمت في بعض أعمال ماكلارين: *Two Bagatelles* (1952)؛ **الجيران** (1952)؛ **كان هنالك كرسي** (1957)، حيث كان فنانو التحريك أنفسهم يقفون مسمّرين في أوضاع متعاقبة، ثم يغيّرون أوضاعهم أو توازنهم في كل صورة، ليتوصلوا إلى عرض حركة مستمرة بالصورة صورة.

أفلام الدمى: عوضاً عن تصوير المشهد ضمن ديكور طبيعي ومع شخصيات واقعية حيّة، تتخذ بين لحظة وأخرى وضعاً ثابتاً معيناً، بمقدورنا ضبط هذا المشهد بطريقة أسهل، وتصويره ضمن ديكور مصغّر يُضاء بطريقة ذكية، وباستخدام مجموعة من الدمى، مجهزة بمفاصل حركية معدنية، من الليونة بحيث نجعل تلك الدمى تتخذ الأوضاع المتعاقبة وفقاً لمتطلبات التحريك بالصورة صورة، وعلى درجة كافية من المتانة بحيث يمكنها الحفاظ على وضعها طوال المدة الزمنية التي تتطلبها لقطات كل طور من أطوار الحركة (بالطبع ينبغي تثبيت أقدام الدمى بالأرض بوساطة البراغي، لتفادي أي انزياح

غير متوقع عن الأوضاع المرغوبة، إضافة إلى اتخاذ ما يلزم لتثبيت الديكور بدقة متناهية لتفادي مؤثرات الاهتزازات الأرضية غير المقصودة).

وقد أعطى سيغوندو دو شومون حركات بهلوانية لثيابه في **ثياب عابثة** (1908). وفي **تحويل الأجسام الصلبة إلى سوائل** (1909) شوّه تدريجياً، بلكمات متلاحقة، عدداً من مجسمات عارضي الملابس تسندها شبكة من الخيوط الحديدية. وفي **المستأجرون الجيران** (1909) و**فلنكن رياضيين** (1909)، نجح إيميل كول بدوره في تحريك عرائس خشبية ذوات أشكال مبسّطة، ليخلص إلى تحريك لعب حقيقية في **فاوست الصغير جداً** (1910) و *le Petit Chantecler* (1910).

وبدأ لاديساڤ ستارڤيتش (L.Starevitch) عمله بتحريك حشرات ميتة، قبل أن يطوّر، في **انتقام الحب** (1912)، الآلية الميكانيكية للدمى بغية تحقيق حركة دقيقة رأيناها في **رواية الثعلب** (1932). بدت هذه الطريقة وكأنها قد أدركت شكلها الأكمل في فيلم الـ *Funny Face Comedies* لريد سيل (R.Seal) (*Cracked One* ,1924)، الذي جمع بين تغيير الموضع والوضعية وبين استبدال بعض الأطوار المتتالية بمقاطع نفّذها بطريقة الصورة صورة، وذلك لإضافة اللمسات الأخيرة أو لإبراز بعض تقاطيع الوجه، وهي التقنية المركّبة نفسها التي ارتقى بها جورج بال (G.Pal) إلى ذروة البراعة الكاريكاتورية والمشهدية في **قرصان السماء** (1934) و**الاحتفال** (1936). ويجدر أخيراً ذكر المدرسة التشيكية مع كاريل زيمان (سلسلة الـ *M.Prokouk*) وبريتيسلاڤ بوجار وكذلك جيري ترنكا بأفلامه الطويلة والقصيرة.

استخدام المعجون، أو الصلصال (Claymation): في مقابل قساوة الهيكل الخشبي أو الكرتوني المتمفصل المسمّى دمية، التي تولّد لا محالة شعوراً بأننا أمام لعبة تتحرك بطريقة مصطنعة، وتظل قيمتها الفنية الجمالية محدودة، رغم جهدها الحثيث للإيحاء بالحركة الواقعية، توفّر تقنية المعجون قدراً أكبر من الليونة والعفوية، إضافة إلى سهولة التشكيل والابتكار، وهي العناصر التي صنعت سحر فيلم الرسوم المتحركة *The Great Cognit* (1982).

التحوّل باستخدام الإضافات المتتالية: لطالما كان الرسم الذي يكتمل تدريجياً (من خلال إضافات متتالية إلى كل صورة تُؤخَذ له)، واحداً من العناصر البدائية الآسرة لسينما التحريك الغرافيكية (كول، بلاكتون، إلخ). وقد دفع كارمن داڤيو (C.d'Avion) بهذه التقنية إلى حد مسْخ الموضوع المصوَّر عبر الإضافات المتكررة (*1958, The Big O*) كي يصل في النهاية، صورة فصورة، إلى تمويه غرفة كاملة، ثم منظر صخري كامل في **الغرفة** *Room* (1960) و**الرحلة** *A Trip* (1961) ثم **سوناتا الصخور** *Stone Sonata* (1962).

التحوّل بطريقة التبديل الشامل، شاشة الدبابيس: كان ألكساندر أليكسييڤ يشتغل على فن الحفر وتزيين الكتب، وقد تأثر تأثراً عميقاً بالمادة المكثّفة أو الضبابية التي اعتمدها بيرتولد بارتوش (B.Bartosch) في فيلم **الفكرة** (1932)، وتوصّل، بمساعدة كلير باركر، إلى ابتكار طريقة جديدة للتحريك اعتمدت ما يُعرف بشاشة الدبابيس. قامت الطريقة على ترتيب رؤوس ما يقارب مليون دبّوس ضمن إطار مناسب، كل منها يتحرك ضمن فتحة أسطوانية خاصة به، هذه المسامير تتأثر بالإضاءة الجانبية لتصبح أشبه بدبابيس دقيقة في مينا ساعة شمسية. وبما أنها قابلة للانزلاق ضمن فتحاتها صعوداً وهبوطاً، فيمكن تقصيرها أو تطويلها ضمن الشاشة. وكلما استطالت أكثر ازدادت خطوط الظل المتقاطعة قتامة وصولاً إلى اللون الأسود الغامق. وعلى العكس، عندما ندفعها إلى الأسفل، سيؤدي غياب الظل إلى ظهور أرضية الشاشة البيضاء.

تغيير أماكن العناصر المقصوصة المتمفصلة: من خلال تغيير قطع مصنوعة من مادة مسطّحة (البرستول، أوراق المعادن الخفيفة، القطع الزجاجية، الحصيات الملساء، إلخ.) بشكل غير منظور، نستطيع تكوين لوحات تتشكّل عبر تغيير مكان أو وضعية عناصرها التكوينية، عند التقاط كل صورة من صورها المتعاقبة. هذه الطريقة، تأخذنا بعيداً إلى ما قبل تاريخ فن التحريك، ذلك أن دوشومون استطاع، ومنذ عام 1903، تحريك حروف مقصوصة، حين ثبّت أوضاعها المتتالية في مجموعات من 5 أو6 صور، ولم يكن التصوير بطريقة «صورة واحدة لكل دورة للمدوِّر اليدوي» قد ظهرت بعد. وكان إديسون

(*The Whole Dam Family and the Dam Dog* ,1905) وشركة موتوسكوب أند بيوغراف الأمريكية (*Wanted a Nurse* ,1906) قد استخدما ما يشبه هذا الابتكار.

في بدايات أفلام التحريك، كان هذا النمط من البناء يُعَدُّ تقنية زهيدة التكلفة، وقد وفّر لمبدعي الأربعينات والخمسينات، العاملين بمفردهم، وسيلة لتنفيذ وزخرفة أدق التفاصيل في أفلامهم، عندما جعلتهم يتفادون استخدام تقنية الرسوم المتحركة على السيلولو، وهي تقنية شاقة قلما كانت تسمح بالتعبير عن الموهبة الذاتية، فكان لهم تالياً إسهام فاعل في انطلاقة التوجّهات التقنية والتعبيرية الجديدة. وهكذا، شهدنا نهضة تجديدية فنية جمالية لسينما التحريك في الستينيات، أكان ذلك في كندا، ضمن المؤسسة الوطنية للسينما (الـ ONF) مع رونيه جودوان (*Square Dance* ,1944)، وغرانت مونرو (*The Man on the Flying Trapèze* ,1950)، وجورج دونّينغ وكولان لو (*Cadet Roussel* ,1946) أو نورمان ماكلارين (*Rythmetic* ,1956؛ **الشحرور**، 1958)، أم في فرنسا مع كل من هنري غرويل (**مارتان وغاستون**، 1953؛ **جيتانو وفراشات**، 1954؛ **السيد رأس**، 1959، وشارك في إخراجه جان لينيكا)، ڤاليريان بوروڤتشيك وجان لينيكا (**كان يا ما كان**، 1957؛ **المنزل**، 1958)، جيوليو وإيمانويل لونزاتي (**تاريخ فرسان فرنسا**، 1960؛ **العقعق السارق** *la Gazza ladra* ,1964) وجان فرانسوا لاغيوني (**الآنسة وعازف الڤيولونسيل**، 1965؛ **سفينة نوح** 1967).

وانبثق عن هذه التقنية شكل فرعي، تجسّد في الخيالات المتحركة البريطانية، التي صنعها بول أرمسترونغ (1910)، واعتمدت مبدأ الصورة صورة لتحريك أشكال مقصوصة متمفصلة وموضوعة أمام خلفية شفافة مُضاءَة من الأسفل، ونخص بالذكر خيالات الظل التي أنجزها لوت رينيغر بالتعاون مع برتولد بارتوش (**التابوت الطائر**، 1921؛ والفيلم الطويل **مغامرات الأمير أحمد**، 1926).

التمازج والباستيل المتحرك: شرع ماكلارين عام 1945 في العمل على فيلمين هما: **إنه المجداف** و**هناك في أعالي تلك الجبال**، سادتهما أجواء معتمة، بحيث برزت الموتيفات فيهما بلون فاتح على خلفيات مظلمة. جاء الفيلم الأول على شكل زوم مستمر، وربَط كل الوضعيات المتعاقبة عبر تمازجات (Fondus)

استمرت على مدى 5 إلى 8 صور. فيما جاء الثاني متأثراً بالرسومات المتحركة في أفلام ألكسييف، وقد ربط الوضعيات الغرافيكية المتعاقبة عبر جعل الأضواء تنساب فوق ظهور التلال لتكشف المزيد من تفاصيل المنظر، وتعزّز أكثر فأكثر تحريك مؤثرات غرافيكية. رأينا ذلك في مشاهد النيران وظهور الموضوعات المعمارية في **شيء من الفانتازيا في لوحات القرن التاسع عشر** (*A Little Phantasy On a 19th Century Painting*, 1946) و**الدجاجة الصغيرة الرمادية** (1947). أما مؤثرات الهالة فقد تم رسمها ومن ثم محوها شاقولياً بحيث يتساقط الغبار تلقائياً، مع التقاط صورة بعد كل تغيير.

تحريك المواد الخام: كان بعض فناني التحريك يخطّون، بسكين دقيق، تسلسل حركة أشكال أو تماثيل صغيرة الحجم في حوض خشبي صغير يحوي إحدى المواد الخام: دهان، بقع سائلة أو كومة من المسحوق الناعم (تراب، تلوين، رمال).

من هذه المواد استخلص روبير لابوجاد (R.Lapoujade) أشكالاً منمنمة لا سابق لها، وقدّمها في أفلام مثل: **السجن** (1962)، (*Vélodrame*, 1963)، **ثلاث لوحات لعصفور لا وجود له** (1963)، فيما توصّل بيوتر كاملر إلى نسيج متنوّع من الشخصيات والديكورات... وصاغ إيليوت نويز (E.Noyes) تشكيلات لصور تقريبية في (*Sandman*, 1973)، وصمّمت كارولين ليف في **الشارع** (*The Street*, 1977)، مشاهد مبسّطة تجري أحداثها ضمن ديكورات تفصيلية.

الرسوم المتحركة: ظل تاريخ فيلم التحريك بمجمله يتأرجح بين اتجاهين: من جهة، اللجوء إلى طرائق تحريك فردية عَجولة وتقريبية، عبر نقل أو تعديل أو إعادة تشكيل الموتيفات صورة صورة (الأصول الأولى في مطلع القرن العشرين، وتزايد أعداد المبدعين المنفردين والمدارس الوطنية في الأربعينيات والخمسينيات منه)، ومن جهة ثانية استخدام تقنيات الرسوم المتحركة. وهذه الأخيرة، تطلّبت تنظيماً مدروساً للعمل، وتخصّصاً في المهام، ووفّرت بالتالي مستويات إنتاجية عالية سمحت بوجود نشاط تصنيعي دائم ومنتظم، وبحجم إنتاج كاف، مكّنها من أن تتبوأ مكانة صناعية وتجارية متميّزة ضمن هذا السيل

من وسائط الاتصال المرئية (سلاسل الأفلام القصيرة في العشرينات والثلاثينات؛ **بياض الثلج والأقزام السبعة**، والت ديزني، 1937؛ أفلام التحريك الطويلة في الأربعينات أو السبعينات؛ السلاسل التلفزيونية في الستينيات).

ويعود الفضل إلى وينسور ماكي (W.McCay) في ولادة تلك السينما التي اعتمدت الرسم في كل أطوارها الغرافيكية. ولتحقيق ذلك، كان لا بد من البدء بتحديد الأطوار المتتالية وتنضيدها فوق بعضها بعضاً بدقة متناهية، سواء في مرحلة الرسم أم في مرحلة التصوير. وقد تم إيجاد الحل المناسب لهذه المشكلة من خلال استعمال ورقة مقصوصة بزوايا قائمة وحصرها بين أكواس قائمة الزاوية. تبدّى ذلك في **نيمو الصغير** (1911) و**حكاية بعوضة** (1912). لكن هذه الطريقة كانت تتطلب تحريك عناصر المشهد كلها من شخصيات وديكورات: **الديناصور جيرتي** (1914). وقد اختار جون راندولف بريه (J.R.Bray) نظاماً من الصلبان لتحديد الموقع، استقاه من تقنية الطباعة الملونة. وبحلول عام 1914، وجد راؤول باريه (R.Barré) ومن ثم بريه ذاته حلاً لهذه القضية الجوهرية، وذلك عبر اللجوء إلى تثقيب كل العناصر المرسومة تثقيباً ميكانيكياً تعيّنه مساطر مجهّزة بمخالب تضمن تطابقاً تاماً لتوضّع كل عناصر التحريك (الديكورات، أطوار الحركة، التفاصيل المهمّة) في كل مراحل إعداد وتنفيذ الأطوار، أو مراحل التقاط الصور فوق طاولة التصوير.

وقد جرى تخطيط الرسوم المتحركة الأولى على الورق، وتصويرها فوق طاولة شفافة مضاءة من الأسفل. وكان ينبغي تفادي تداخل الشخصيات مع الديكور؛ وبهذا كان لا بد من تحريك الشخصيات ضمن الفراغات التي يخْليها الديكور. وهذا ما يفسر وجود الفراغات في الرسوم المتحركة بالأبيض والأسود في العشرينيات. أحياناً، كان الرسام يضطر إلى إعادة رسم أحد عناصر الديكور في كل طور من أطوار التحريك (خط الأفق، الأرضية، باب يُفتح).

وأمام الحجم الهائل من المهمّات التي يتطلبها إبداع سينما التحريك، كان لا بد للمخرجين من البحث الدؤوب عن وسائل جديدة تسمح بتقليل حجم العمل. وهكذا، أنجز باريه نظام الفصل (*Slash System*)، الذي يجزئ الشخصية

المرسومة إلى قسم ثابت (أحياناً لبضع ثوان) يُنسَخ على ورقة شافّة (كالك) ساكنة، وقسم متحرك (الأذرع، الساقين، الرأس) كان يُرسَم على ورقة الكالك، ولاحقاً على ورقة سيلولو، يُحدَّد موضعها بطريقة مناسبة، وتتغير عند كل صورة. وفي محاولته المستمرة لفصل العناصر المكوّنة للصورة (شخصيات، ديكورات، مؤثرات)، استخدم باريه المواد الشفافة، في سلسلة الـ *Grouch Chaser*. لجأ في البداية إلى ألواح زجاجية كان يرسم عليها المؤثرات الخاصة، صورة صورة، مباشرة تحت عدسة الكاميرا: دخان السجائر أو انسكاب السوائل أو عناصر مقدّمة اللقطة التي تسمح للشخصية بالمرور خلف شجرة دون الاضطرار إلى رسم اختفائها صورة صورة. وعام 1915، وفي استديوهات باريه استخدم بيل نولان، للمرة الأولى، ديكورات مرسومة فوق شريط، تمرّ تحت رسوم الشخصيات الممثَّلة صورة صورة، وذلك لجملة أطوار حركة شخصيات تمشي (أفقياً أو شاقولياً). وقد سجّل بريه وإيرل هورد (E.Hurd) براءة اختراع تقنية السيلولو عام 1915، ووفّر استخدامها على نطاق واسع إمكان هيكلة الرسوم المتحركة الأمريكية صناعياً (استديو بريه، بول تيرّي). وقد سهّلت تلك التقنية تقسيم أعباء العملية الإبداعية بمختلف أطوارها بين عدد أكبر من المساعدين. هذا التنظيم بالغ الدقّة للعمل هو الذي شجع على تأسيس ورشات الثلاثينيات الضخمة، وابتكار شخصيات محورية، ذاع صيتها عالمياً، وغدا كل منها بمنزلة نجم حقيقي لعدد كبير من الأفلام القصيرة، وهو الذي سيدعم تبلور تلك الأسلوبية الجمالية والكاريكاتورية التي ستطغى على عوالم الرسوم المتحركة وسينما التحريك طوال نصف قرن.

ومع ظهور السينما الصوتية (بنظام شركة Western Electric, 1920-1922) قررت استديوهات والت ديزني بدءاً من عام 1929 إنتاج أفلام قصيرة يرافقها شريط صوتي، مثل (*Steamboat Willie*, 1928) وسلسلة *Silly Symphony*. وقد أسهمت هذه السلسلة، بالمناسبة، في زيادة تعقيد الترتيب الزمني لشريط الصورة، حين فرضت تركيبات غنائية وإيقاعية وزنية على التحريك المرئي، الذي سيتعزّز

من الآن وصاعداً مع إضافة الأصوات المرافقة، والمؤثرات الصوتية، والمصاحبة الموسيقية، ومقاطع الرقص أو العزف الموسيقي.

الطرائق الجديدة الإلكترونية والحاسوبية: على مدى ثمانين عاماً، ظل إنتاج الصور المتحركة محكوماً بتطوير تقنيات يدوية أو ميكانيكية، وطرائق توليف تواقتية لم تتغير منذ عهد إيميل رينو. لكن، مع دخول العصر المعلوماتي وتعميم التحكّم المُمكْنَن، والمعالجة والتركيب والتحريك المؤتمَت، انتقل مركز الثقل التكنولوجي والأفق التعبيري لسينما الصورة صورة إلى موضع آخر مختلف كلياً.

أتمتة المعدات الفوتوميكانيكية: منذ الأربعينيات ظهر صنف جديد من تقنيات الصورة صورة، لجأ إلى آليات مؤتمَتة تُطلق رسم الصورة المقابلة لمجال برمجتها ومتابعة إنجازها تحريكياً، وذلك بعد تحديد ثوابت ومعامِلات الحركة.

وقد استخدم جون وتني (J.Withney Sr) حاسباً تماثلياً[١] في نظامه المسمّى نظام الكام Cam System، للتحكم بالمسارات المتعاقبة لعدد من عناصر التوليد الأساسية (نقاط، خطوط، دوائر، منحنيات) واستطاع الحصول على سحابات مضيئة، وتشبيكات وأشكال تقريبية، وتحريكات لأنواع من الغمامات والتوهّجات، كما في **كاتالوغ** (1961) و**مبادلات** (1966)؛ وهي مؤثرات شكّلت أصولاً جمالية تجريدية، أضوائية ومبهِرة، صبغت عوالم الصورة في أفلام الخيال العلمي والإعلانات طوال السبعينيات.

ومع شيوع تقنيات نقل صور الڤيديو إلى الشريط الفيلمي، واللجوء إلى إنتاج المؤثرات الخاصة على أنظمة التلفزيون عالي الدقة، والتقدم الدؤوب الذي شهدته الصورة الحاسوبية، تحتّم على سينما التحريك التخلي عن السلسلة الإنتاجية الفوتوميكانيكية وأنماط العمل التي كانت لمّا تزل بمرتبة الأشغال اليدوية.

---

(١) Analogue Computer، وهو حاسوب يعود إلى نهاية الخمسينيات ويعمل بطريقة تماثلية تختلف كلياً عن الطريقة الرقمية (Digital) التي تعتمدها الحواسب المستخدمة في يومنا هذا. وكان أشبه بآلة ميكانيكية تنجز رسومات بيانية وهندسية لكن بطريقة مؤتمتة.

المعالجة الحاسوبية للصور المتحركة: أدى التزاوج بين شاشة التلفاز والحاسوب، منذ الخمسينيات، إلى ولادة نظام جديد للإبداع المرئي، هو نظام الصورة الرقمية. ولزمن طويل ظل توليد الصور الحاسوبية يتم بخطوط شعاعية(١)، أي عبر تحديد مواضع النقاط (الأشعة) على الشاشة ووصل تلك النقاط فيما بينها بخطوط مستقيمة أو بمنحنيات. ثم، ومع ازدياد سعة الذواكر الافتراضية، صار بالإمكان توليد وتخزين عناصر الصورة، ونسميها «البكسلات»(٢)، بدايتا كلمتي **Pic**ture **EL**ement (٣).

التقنية الرقمية: تدخّل الحاسوب شيئاً فشيئاً في مختلف مراحل إنتاج فيلم التحريك، بدايةً بقصد تسهيل إدارة وتنظيم المراحل التحضيرية السابقة للإنتاج، ثم في إنجاز أعمال كانت قبل ذلك تنفَّذ يدوياً، مثل تخطيط الرسوم شعاعياً وتلوينها عبر ملء المساحات باللون المطلوب. وفيما بعد، صُمِّمت برمجيات لتوليد فواصل الربط intrvalles آلياً (الصور المتحركة الموجودة بين الأطوار المفتاحية) وذلك بطريقة الانسحاب interpolation، ويُعدُّ فيلم **الجوع** (*Hunger*) لبيتر فولدز (*P.Foldes*, 1974) أول فيلم تجريبي من هذا

---

(١) Vectoriel، المقصود هنا تطبيق مفاهيم الهندسة الشعاعية. كل نقطة تتحدد في الفراغ بإحداثياتها الثلاث (XYZ) ويقابلها شعاع منطلقه مبدأ الجملة الإحداثية وينتهي عند تلك النقطة.

(٢) جمع بيكسل Pixel (واختصاره px)، هو الوحدة أو العنصر الأولي أو الأصغري الذي يسمح بقياس دقة الصورة الرقمية. والبيكسل هو أصغر وحدة يمكن لوحدة التحكّم بصورة الڤيديو تحديدها والوصول إليها، وهو أيضاً الوحدة المستخدمة لتحديد دقة الصورة على الشاشة (العرضXالارتفاع). وهكذا يجري الحديث عن صورة بدقة 640x480 أي 307200 بيكسل، أو 1024x768 أي 786432 بيكسل، وكذلك 1280x1024 أي 1310720 بيكسل. ويرتبط كل بيكسل بلون محدد يتركّب عادة من ألوان أولية ثلاثة (أحمر، أخضر، أزرق). ويتخذ البيكسل شكل مستطيل أو مربع عنصري دقيق، ويتم ترميزه رقمياً بعدد من البيتات (bit).

(٣) حرفياً «عنصر الصورة».

النوع. وقد وفّرت شاشة الرسم اللوحية مع القلم الخاص بها إمكان الاستغناء عن الحامل الورقي، وصار بالإمكان إنجاز كافة العمليات اللازمة لتنفيذ فيلم التحريك بأكمله بواسطة الحاسب.

الصور الحاسوبية بالأبعاد الثلاثة 3D: من المعروف أن أول برنامج رسم حاسوبي (*Sketch Pad*) ابتكره إيڤان سوثرلاند (I.Sutherland) من أجل أطروحته عام 1961. وكان يعتمد على التمثيل الشعاعي، ومنذ ذلك الحين تكشّفت شيئاً فشيئاً الإمكانات الهائلة التي يختزنها هذا النوع من التمثيل؛ فبما أن البرمجيات الحاسوبية تتعامل مع عدد من المتحوّلات، يكفي أن نحدّد أبعاد الفراغ الثلاثة كما يلي: نسمي تلك الأبعاد بإحداثياتها الثلاث X,Y,Z، ولتمثيل تلك الإحداثيات نلجأ إلى تطبيق مبادئ الرسم المنظوري، المعروفة منذ عصر النهضة. اتخذ هذا التمثيل المنظوري في البداية شكلاً تخطيطياً[١]، ثم أخذ يكتسي بالألوان والمواد قبل أن يكتسب القدرة على الحركة. كانت الصورة الحاسوبية في الأصل مخصّصة للأبحاث العسكرية ثم الصناعية، ومن تلك الأبحاث استمدت تمويلها، ومع الزمن راحت تفرض نفسها تدريجياً في ميدان الإنتاج السمعي البصري. ومما يؤسف له أن تاريخها السينمائي ابتدأ بفشل تجاري (فيلم *Tron*، ستيڤن ليسبيرغر *S.Lisberger* ,1982). كان علينا انتظار نجاحات أفلام جيمس كاميرون، (*The Abyss* ,1989) ثم **المبيد2** (1991) كي نرى استخدامها يتزايد بشكل كبير في الإنتاجات الهووليودية. في هذه الأثناء، لم تتوقف الأبحاث والتطويرات التي عزّزت من قدرات هذه الأداة الغرافيكية. في

---

(١) «Fil de fer» أو بالإنجليزية «Wire frame» وترجمتها الحرفية «هيكلية خيطية» أو «هيكلية سلكية». والمقصود التمثيل المرئي الفراغي للموضوعات والحجوم بشبكة من الخطوط المستقيمة والمنحنية، يتم إنجازها عبر تحديد الزوايا والحروف التي تلتقي عندها السطوح أو وصل النقاط الرئيسة بخطوط مستقيمة، ومن هذا التمثيل نستشف الهيكل الداخلي للموضوع بأبعاده الثلاثة.

عام 1985، تأسست شركة بيكسار (Pixar) حول فريق من المختصّين انبثق عن الـ ILM [١]، وقد قدّمت آخر ما توصلت إليه هذه التقنية على شكل أفلام قصيرة غدت شهيرة (*Luxo Jr*, 1986؛ *Red's Dream*, 1987؛ *Tin Toys*, 1988؛ *Knick Knack*, 1989...). كما أنجزت شركة فانتوم الفرنسية، عام 1989، لصالح التلفاز، أول سلسلة شُغلت كلها من الصور الحاسوبية ثلاثية الأبعاد 3D، وهي **الحكايات الهندسية** *les Fables géométriques*. وفي ميدان السينما، أنجزت شركة بيكسار أول فيلم طويل، *Toy Story* لجون ليستير (1995). ومنذ ذلك الحين، لمعت تقنية الصورة الحاسوبية سينمائياً وتلفزيونياً (انظر **الصور ثلاثية الأبعاد** 3D).

محاكاة الحركة حاسوبياً: وهي تقنية تعتمد على تسجيل أداء الممثل أو الراقص وإسقاطه على شخصية حاسوبية افتراضية. وقد جرى تطوير المحاكاة الحاسوبية للحركة (*motion capture* بالإنجليزية[٢]) في الأصل لغرض الأبحاث الطبية، قبل أن تقتحم ميدان الإنتاج السينمائي كما فعلت «الروتوسكوبيا»[٣] قبلها في ميدان الرسوم المتحركة. وقد جرى تطبيقها، منتصف التسعينيات، في إنتاج مسلسلات تلفزيونية بالصور الحاسوبية، واكتشف الجمهور إمكانات استخدامها سينمائياً في *Final Fantasy* من إخراج هيرونوبو ساكاغوشي (2001)، أو في شخصية غولوم (Gollum) في **ملك الخواتم** لبيتر جاكسون (2001). وفي بداياتها لم تكن تسمح بأكثر من تلقُّف حركة الجسم بصورة تقريبية، لكنها ما لبثت أن تطورت، وغدت من الدقة بحيث تستطيع التقاط أدنى

---

(١) Industrial Light & Magic، شركة المؤثرات الخاصة التي أسّسها جورج لوكاس عام 1975.

(٢) حرفياً: تلقّف الحركة.

(٣) Rotoscopie، وهي تقنية سينمائية تقوم على تحديد الحواف الخارجية، صورة صورة، لموضوع جرى تصويره بشكل واقعي، ومن ثم نقلها إلى فيلم التحريك. وهي تقنية ظهرت مع نهاية القرن التاسع عشر وبداية العشرين، وشهدت تحسينات كثيرة قبل أن يسجّل براءة اختراعها عام 1917 المنتجان والمخرجان ديف وماكس فليشر (Fleischer). هامش سابق (انظر التحريك).

حركة يقوم بها الممثل، طيف ابتسامة أو رقّة جفن، ومن هنا، جاء استخدام تعبير *performance capture*[١]، وهي تسمية تولي الأهمية لبراعة الممثل في أدائه المنقول. ومنذ عام 2004، يلجأ المخرج روبرت زيميكيس في أغلب أعماله إلى استخدام هذه التقنية، كما في *The Polar Express*، وفيه يؤدي الممثل توم هانكس ستة أدوار، ثم *Monster House* (2006)، *Beowulf* (2007) و *Christmas Carol* (2009). وما من شك في أن المخرج جيمس كاميرون هو الذي حسم أمر استخدام محاكاة الحركة حاسوبياً في السينما، مانحاً إياها نوعاً من الشرعية مع فيلمه *Avatar* (2009)، حين اشتغل على وتر الانتقال المستمر بين حقيقية الشخصيات وتمثيلها الافتراضي، من خلال مقاربة مفرطة في واقعيتها.

---

(١) وتعني «تلقّف أداء الممثل».

السينما والڤيديو

التيليسينما:

جهاز يقوم بتحليل الصور المسجّلة على شريط الفيلم (قياس 16 أو 35 مم)، ومن ثم تحويلها إلى إشارات كهربائية، تماثلية أو رقمية، وفق نظام معيّن، بهدف استثمارها في التلفاز أو الڤيديو، التماثلي أو الرقمي. ويتم تحليل الأفلام في التيليسينما بالسرعة الاعتيادية (24 أو 25 صورة في الثانية) بحيث نحصل عند مخرج الجهاز على إشارة كهربائية هي محصّلة تشفير (معياري) للمركبات اللونية الأساسية الأحمر والأخضر والأزرق.

الجيل الأول من أجهزة التيليسينما كان يستخدم كاميرا خاصة (تجمع بين جهاز عرض وكاميرا متزامنة). الجيل الثاني اعتمد مبدأ الـ Flying spot (أي **«البقعة الضوئية المتنقّلة»**). هنا، كان يجري تحليل الفيلم من خلال عملية مسح يقوم بها شعاع ضوئي صادر عن صمام أشعة مهبطية، بحيث تلتقط خلية كهرضوئية مع مضاعف ضوئي، الضوء الذي يجتاز كل نقطة من نقاط الصورة الفيلمية، لتعطي على مخرجها إشارة ڤيديو تماثلية. وفي هذا النوع، كان الفيلم يسير بطريقة مستمرّة. أما الأجيال اللاحقة فقد غدت رقمية: تُضاء الصور بوساطة منبع ضوئي ثابت الشدّة، ومن ثم يتم تحليلهاباستخدام شبكة خلايا مقترنة الشحنات CCD (*Charged Coupled Device*)، وهي شبكة لنقل الشحنات، تتوضّع فوق مسطرة صغيرة، تقوم بتحليل الفيلم بطريقة السطور المتتالية (سطراً سطراً)، أثناء مسيره بسرعة ثابتة. ويتم التحليل على مبدأ 768 نقطة لكل سطر، وذلك في النماذج المخصصة لنظام الڤيديو القياسي (SD-TV، مع 576 سطراً في كل منها 768 نقطة)؛ ويجري تحليل كل لون أوّلي وفق 256 تدريجة لونية (8 بيت)، و1920 نقطة لكل سطر في أجهزة التيليسينما

المخصصة للتلفاز عالي الدقّة (HD-TV مع 1080 سطراً كل منها يحوي 1920 نقطة)، وهنا يجري تحليل كل لون أولي وفق 1024 تدريجة لونية (10 بيت).

وبالتدريج، توقف العمل بأجهزة التيليسينما التماثلية وحلّت محلها الأجهزة الرقمية، وهذه الأخيرة هي الوحيدة المستخدمة في يومنا هذا. يُضاف إليها أنظمة المعايرة الرقمية، التي تسمح بتصحيح اللونية في الصور قيد التحليل.

وفي التطبيقات التي تستوجب دقّة أعلى نلجأ إلى الماسحات (Scanner)، التي تتناسب دقتها مع متطلبات عمليات ما بعد التصوير الرقمية، مع إمكان العودة إلى الشريط الفيلمي أو عرضه رقمياً (انظر السينما **الرقمية**).

عروض الڤيديو (Téléprojection):

ونقصد بها العروض التي تجري باستخدام تجهيزات تؤمّن عرض الڤيديو على شاشة كبيرة باستخدام جهاز عرض ڤيديو. وكان جهاز **الإيدوفور** (Eidophore) أول جهاز من هذا النوع، وقد صمّمه السويسري فريتز فيشر (Fisher) قبل الحرب العالمية الثانية بغرض عرض برامج التلفاز (وقتها لم تكن أجهزة تسجيل الڤيديو معروفة). المبدأ كان يرتكز على تعديل[١] الضوء القادم من منبع ضوئي عبر طبقة رقيقة من الزيت الشفاف تتغير سماكتها (بسبب الشحنات الكهربائية الساكنة التي تتولد داخلها) وفقاً لشدة الحزمة الإلكترونية الماسحة[٢]. وهو

---

(١) التعديل هنا جاء بمعناه الإلكتروني أي Modulation، ويعتمد على تغيير مواصفة من مواصفات مقدار ما، نسميه الحامل وفقاً لتغيرات مقدار آخر، كأن نتحدث عن إشارة معدلة ترددياً (FM)، عندما يتغير تردد إشارة حاملة وفقاً لتغيرات الإشارة الصوتية المحمولة. ولاسترداد هذه الأخيرة وسماعها يقوم المذياع بعملية كشف التعديل أو (Demodulation).

(٢) للمزيد يمكن الرجوع إلى الرابط: https://en.wikipedia.org/wiki/Eidophor. أو الرابط http://www.earlytelevision.org/eidophor.html.

جهاز بالغ التعقيد كان يسمح بعرض صور بالأبيض والأسود يصل عرضها إلى خمسة أو سبعة أمتار. وللعروض الملونة، كان لا بد من استخدام ثلاثة أجهزة لعرض الألوان الأساسية الأحمر والأخضر والأزرق. كان جهازاً باهظ الثمن وبالغ التعقيد، لم يُصنّع منه إلا عدد محدود للاستعمالات الخاصة.

تم تطوير الإيدوفور، وظل يستخدم حتى مطلع الثمانينات. لكن رأينا بعض النماذج، التي كانت تعمل وفق المبدأ نفسه، تباع في الأسواق حتى التسعينات.

وقد جرت تجارب متعددة حاولت استخدام حزمة من أشعة الليزر، تحرفها مجموعة من المرايا، لمسح الصور بغرض عرضها فوق الشاشة، لكنها لم تلق النجاح.

التوزيع عبر الڤيديو (Télédistribution):

المقصود استخدام صالات السينما لإجراء عروض الڤيديو، حيث تُعرَض برامج تُنقَل عبر طريق خطوط نقل الڤيديو (انظر **عروض الڤيديو**). وقد استُخدِمت هذه الطريقة على وجه الخصوص لنقل الأحداث نقلاً مباشراً (الحفلات الموسيقية، المباريات، الاحتفالات العامة المتنوعة، إلخ)، غير أن جودتها ظلت غير كافية لاستثمار برامج العروض السينمائية.

الفيلم التلفزيوني (Téléfilm):

فيلم شبيه بالفيلم السينمائي الطويل يجري تنفيذه ليُعرَض على شاشة التلفاز.

تقنيات العرض[1]

جهاز العرض:

من الواضح أن عرض الصور المتحركة في السينما يستفيد من مزية خاصة تتصف بها العين البشرية، وهي خاصّية دوام انطباع الصور فوق الشبكية. ويعتمد تصميم أجهزة العرض السينماتوغرافية على استثمار هذه الظاهرة.

آلية الحركة المتواترة: يتطلب عرض الصور المتحركة آلية خاصة تؤمّن سحب شريط الفيلم بطريقة متواترة. وبالطبع، لا يمكن عرض الصورة إلا في اللحظة التي يكون فيها الشريط متوقفاً أمام نافذة التعريض، ضمن الممر الخاص لذلك في جهاز العرض. ولا بد من حجب الضوء في أثناء انزلاق الشريط لعرض الصورة التالية. ويُسحب الشريط بشكل متواتر ضمن ممر التعريض بواسطة آلية المخالب، المستخدمة في آلات التصوير بوجه خاص، أو باستخدام دولاب تلقيم مسنّن يدور بحركة دائرية متواترة. وينبغي تأمين التزامن التام بين آلية السحب المتواترة وحركة الغالق، وهذا الأخير هو قطعة ميكانيكية تحجب الحزمة الضوئية في أثناء انزلاق شريط الفيلم في شريحة ممر التعريض.

آلية المخالب: وهي الآلية التي جرى استخدامها في أجهزة عرض لوميير، وتشكل الجزء الرئيس في آلات التصوير السينمائية وفي أجهزة العرض غير الاحترافية المخصصة للهواة.

---

(١) لا تكتمل شروط العرض من دون تقنيات تسميع الأصوات في صالة العرض. لهذا الغرض من المفيد العودة إلى فقرة **تقنيات الصوت**.

آلية صليب مالطا[١]: وهي الآلية المستخدَمة في الغالبية العظمى من أجهزة العرض 35 مم و70 مم. وتتألف من قطعة ميكانيكية على شكل صليب تحمل أربع فُرَض (جمع فرضة)، بحذاء الصليب ثمة ظفر دقيق، متوضّع عند محيط قرص يدور بحركة دورانية مستمرة ومنتظمة، يأتي ليشبك ضمن هذه الفرض. عندما يشبك الظفر داخل الفرضة يدور الصليب ربع دورة ثم يتوقف بسبب استناده إلى جدار القرص الذي يحاذي تجويف الصليب. ومع استمرار القرص في الدوران تتكرر حركة تشبيك الظفر ضمن الفرضة التالية (انظر الشكل). يتصل بمحور الصليب دولاب تلقيم مسنن، يحمل 16 سنّاً (20 سنّاً في أجهزة 70 مم)، ويدور بمقدار ربع دورة في مقابل كل دورة من دورات القرص، ويسحب شريط الفيلم بمقدار صورة واحدة.

توجد صلبان تحمل ثلاثة أو ثمانية أذرع، لكن تبين أن الأنموذج الرباعي هو الأنسب لسحب الفيلم 35 مم. ولأنها آلية ثقيلة، وتصدِر ضجيجاً مسموعاً، وتحتاج إلى تزييت دائم، فإنها غير مناسبة للاستخدام في آلات التصوير السينمائية. غير أنها تمتاز بمتانتها العالية وتستطيع العمل لآلاف الساعات.

في أجهزة العرض الحديثة يمكن استبدال هذه الآلية بمحرك كهربائي يقوده معالج صغري (Microprocesseur)، وهو ما يطلق عليه اسم صليب مالطا الإلكتروني، ويتزايد استخدامه شيئاً فشيئاً في أجهزة العرض العاملة في الصالات.

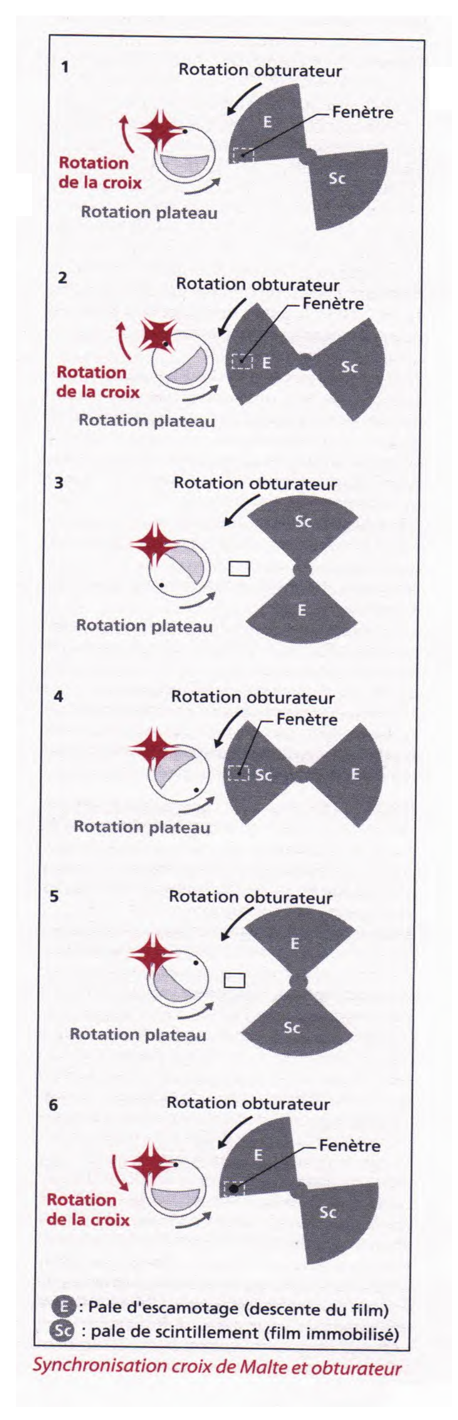
---

(١) أنصح بالاطلاع على صورة توضح عمله على الرابط:

.https://fr.wikipedia.org/wiki/Croix_de_Malte_(m%C3%A9canisme)

دوران الغالق

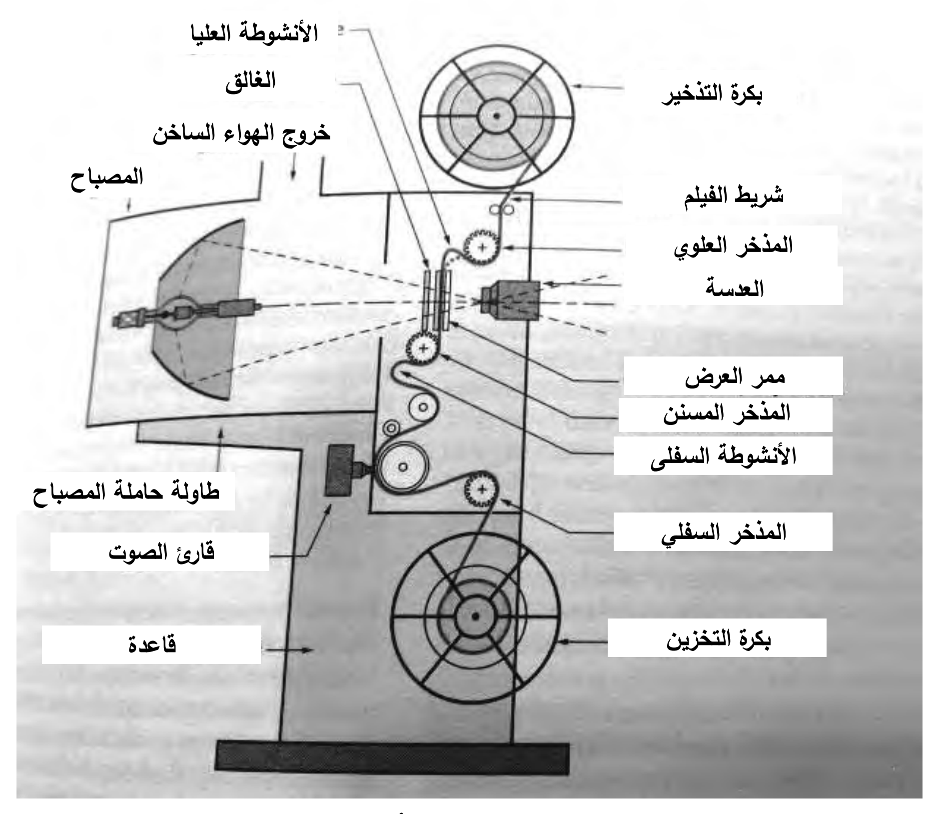
دوران الصليب



Synchronisation croix de Malte et obturateur

التزامن بين صليب مالطا والغالق

ممّ يتكوّن جهاز العرض؟: لم يشهد تصميم أجهزة العرض كثيراً من التغيير مع الوقت. هنالك قسم ميكانيكي يؤمن سير الفيلم بقصد عرضه وتسميع الصوت الذي يحمله. هذا القسم يسمّى كرونو (من كلمة كرونوغراف، وهو اسم أول جهاز عرض طوّرته شركة غومون Gaumont)، ويتضمن تحديداً آلية سحب الفيلم بطريقة متواترة (صليب مالطا) وممر التعريض، إضافة إلى آليات سحب الفيلم بحركة مستمرة، التي تعمل عند مدخل جهاز العرض ومخرجه، وضمن دارة كشف الصوت. أما الانتقال من الحركة المتواترة إلى الحركة المستمرة فيحدث بالانشوطات التي يتغير طولها باستمرار في أثناء العرض، وهي المسؤولة عن تلك الضجّة المألوفة التي تتّصف بها أجهزة العرض السينماتوغرافية[١].



جهاز العرض التقليدي: أهم المكوّنات

---

(١) يمكن الاطلاع على آلية جهاز العرض ودور الأنشوطة من خلال الصورة التوضيحية المتوافرة على الرابط: https://fr.wikipedia.org/wiki/Boucle_de_Latham

يرتبط القسم الخاص بسحب الشريط مع حركة الغالق الذي يتوضع بين المصباح والممر. الوظيفة الأساسية لهذا الغالق تتلخص في حجب الحزمة الضوئية أثناء حركة نزول الشريط، وعند منتصف فترة توقّفه ضمن الممر، وذلك للتخلص من ظاهرة وميض الصورة (انظر اختراع السينما). ولا ننسى أن الغالق يسهم في تهوية شريط الفيلم في أثناء وجوده ضمن ممر العرض.

لضمان عرض الفيلم بالطريقة المناسبة يُضبط مستوى سطح الشريط ويثبَّت ضمن الممر بوساطة أداة ضاغطة. وما بين الغالق والشريط، تتوضع نافذة العرض وتكون أقرب إلى الشريط. هذه النافذة، التي تسمّى أيضاً قناع العرض، هي التي تحدّد مساحة الصورة المعروضة. ولكل فورمات عرض، نافذة عرض خاصة بها. أمام شريط الفيلم توجد عدسة العرض مثبّتة إلى حامل منفصل أو مقحَمة ضمن أنبوب أسطواني. إلى الأعلى والأسفل من هذا القسم الميكانيكي، توجد بكرة التذخير التي تحمل الفيلم قيد العرض، وبكرة التخزين التي تتلقّى الفيلم الذي جرى عرضه. وفي معظم صالات العرض، يتم لفّ الفيلم باستخدام ملف كبير الحجم أو على صينية تستوعب الفيلم كله (قرابة 4000 متر)، تتوضع إلى جانب جهاز العرض.

القارئ الصوتي: في الأصل، عند ظهور السينما الناطقة، كان القارئ الصوتي يتوضع على مسافة تكافئ 20 صورة من نافذة العرض. هذه المسافة الفاصلة لم تتغير منذ ذلك الوقت بل وعلى العكس اعتُمدت عالمياً كقيمة معيارية. في نظامي السينماسكوب 35 مم و70 مم كان القارئ الصوتي المغناطيسي يقع على مسافة 28 صورة قبل نافذة العرض، وقد توقف استخدام هذين النظامين في يومنا هذا. أما في الأفلام القليلة من قياس 70 مم التي لا تزال قيد الاستثمار اليوم، فيجري الاستغناء عن أحد المسارات المغناطيسية ليُسجَّل مكانه نظام الترميز الفوتوغرافي DTS، الذي يسمح بتسميع الصوت الرقمي متعدد الأقنية المرافق لهذا النوع.

لوضع دارات القراءة الرقمية كان لا بد من استغلال الأماكن التي ظلت فارغة، ما يتطلب غالباً تعديل دارة الفيلم الموجودة قبل نافذة العرض. وهنا، لا يكون التباعد صوت/ صورة أمراً خطيراً، إذ تتولّى برمجيات التسميع الصوتي ضبطه

بالدقة المطلوبة. وهكذا، يمكن أن يحمل جهاز العرض الواحد نماذج الكواشف الصوتية كلها التماثلية منها أم الرقمية: صوت تماثلي وحيد القناة أو نظام دولبي، وأصوات رقمية بأنظمتها المتعددة، Dolby SR-D، SDDS و DTS. وتوجد كواشف صوتية مشتركة تماثلية ورقمية بنظام Dolby SR-D، تُسمّى «كواشف مقلوبة»، وتحل محل القارئ الضوئي التقليدي.

فانوس العرض: ويتألف من حاوية معدنية تحوي المنبع الضوئي والمرآة المقعّرة التي تفيد في تركيز الحزمة الضوئية فوق الصورة قيد العرض.

حتى مطلع الستينيات كان المصدر الضوئي الوحيد القادر على تأمين ما يكفي من الاستطاعة هو القوس الفحمية، أي القوس الكهربائية التي تتولّد بين مسريين من الغرافيت يُعرَفان بالفحمات. هذا النوع من الفوانيس كان قادراً على توليد ضوء باستطاعة تصل إلى 10 كيلوواط، وكان لا بد من وجود مضخة لتصريف الهواء الساخن وغاز أوكسيد الكربون المتولّد من احتراق قضيبي الفحم. واليوم، تم الاستغناء نهائياً عن هذه الفوانيس لتستبدل بالفوانيس التي تستخدم مصابيح الزينون.

مصابيح الزينون هذه تتألف من حوجلة زجاجية تحوي غاز الزينون المضغوط، إضافة إلى مسريين ثابتين من التنغستون. ونحتاج إلى عملية قدْح لتوليد القوس المضيئة بين المسريين. ويساعد وجود الزينون على تصريف الحرارة والحفاظ على استقرار القوس. وهكذا، نحصل على منبع ضوئي قريب من المنبع النقطي، يسهل تركيزه فوق نافذة العرض بوساطة مرآة مقعرة. والمصابيح المستعملة حالياً لا تطلق أي غازات ضارة، يكفي فقط تصريف الهواء الساخن من داخل الفانوس. وتكملة لدارة تصريف الهواء الساخن، وللحد من تسخين شريط الفيلم، يمكن تبريد ممر العرض باستخدام دارة تبريد مائية ومجموعة من المرايا المُعالَجة بطريقة تمنعها من عكس الأشعة تحت الحمراء (وتُعرف بالمرايا «الباردة»).

هنا، نحصل على ضوء قريب من ضوء النهار، وتتراوح الاستطاعات المستخدمة في أجهزة العرض السينمائية بين 450 واط و7 كيلوواط. وتتوافر في الأسواق مصابيح ذات استطاعات أعلى قد تلزمها أجهزة العرض الأضخم (الآيماكس مثلاً). ويقدّر عمرها الافتراضي بعدة آلاف من الساعات، ويتناقص بالنسبة للمصابيح عالية الاستطاعة.

هيكلية أجهزة العرض: يرتكز القسم الميكانيكي والفانوس إلى قاعدة تسمّى قائمة جهاز العرض أو القاعدة. ويمكن إقحام تجهيزات تقويم التيار الكهربائي التي تغذي مصباح الزينون ودارات قراءة الصوت ضمن القائمة، وعندها تصبح هذه الأخيرة أكبر حجماً لتصبح أقرب إلى الخزانة. وهذه الطريقة يُعمَل بها في الولايات المتحدة لكنها قلما تطبّق في فرنسا.

وقد تكون أجهزة عرض الـ 70 مم من النوع المزدوج، بمعنى أنها قابلة لعرض الـ 35 مم والـ 70 مم على حد سواء. أما أجهزة العرض المختلطة بين 16 و35 مم فقد انتهى استخدامها عملياً.

العرض الآلي: وهو الأكثر شيوعاً في أيامنا هذه. هنا، يتم تركيب كل شرائط أفلام البرنامج (الفيلم الرئيس، الإعلانات، الشرائط الإعلانية للأفلام الأخرى، الفيلم القصير...) معاً على بكرة واحدة، قد يصل طول الشريط الذي تحمله إلى 5000 متر، وتوضع على لفّافة أفقية ذات سعة كبيرة، أو فوق مجموعة أطباق أفقية، مرتبطة بجهاز العرض. يجري تحميل الجهاز يدوياً، فيما يتم إقلاع العرض إما يدوياً أو آلياً بواسطة آلية العرض. ويسير العرض ذاتياً من دون أي تدخّل خارجي، قبل أن يُعاد تحميل جهاز العرض استعداداً للعرض التالي.

وقد جرت محاولات عدّة لتنفيذ عرضٍ مؤتمت كلياً، مع الاستغناء عن التحميل اليدوي في بداية الحفلة. وقد تنوعت الأساليب، بدءاً من تحميل الفيلم بطريقة حلقية، وصولاً إلى استخدام جهازي عرض كل منهما يحمل نصف البرنامج، يعرض أحدهما النصف الأول فيما يجري تحميل الآخر بالنصف الثاني (روك أند رول). غير أن هذه التجهيزات لم تكن على درجة كافية من الوثوقية تسمح باستخدامها تجارياً، وجرى التخلي عنها.

آلية أتمتة العروض: وهي آلية تؤمّن سير حفلة العرض على أكمل وجه بتشغيل ذاتي، وذلك بالاستناد إلى حركة انسياب الفيلم. إن تحمل النسخة قيد العرض علامات مرجعية تطلق أوامر التحكم بمختلف المهام الضرورية لتأمين كل ما يتطلبه العرض الآلي (الستائر، إضاءة الصالة، الفورمات المعتمَدة لعرض

الصورة، فورمات الصوت، موسيقا الاستراحة، إلخ). عناصر البرمجة هذه كانت في البداية تعمل بطرق إلكتروميكانية، لكنها باتت اليوم تعمل وفق برمجيات حاسوبية خاصة، وبمقدورها، في آن، إدارة العروض في عدة صالات ضمن المجمّع نفسه (إقلاع عدة حفلات في وقت واحد).

تجميع برنامج العرض: تصل الأفلام إلى صالة العرض على شكل مجموعة من العلب تحوي كل منها بكرة تحمل شريطاً بطول 600 متر. ويتطلّب استخدام اللفّافات ذات السعة الكبيرة وصل شريط كل بكرة بشريط البكرة التي تليها بوساطة اللصق. وبعد الانتهاء من استثمار الفيلم، لا بد من إجراء العملية المعاكسة، وإعادة الفيلم إلى ما كان عليه على بكراته الأصلية.

حجرة العرض (الكابين): بعد أن تقرّر منع عرض الأفلام المصنوعة من مادة النيترات، باتت الشروط المفروضة على حجرة العرض أكثر مرونة بما لا يقاس. وقد ظلّت هذه الحجرة مكاناً يغلب عليه الطابع التقني، ويخضع لقواعد السلامة المعتادة، إضافة إلى ضرورة عزله صوتياً عن الصالة (تفادياً لوصول ضجيج جهاز العرض).

واليوم، بلغت الصورة المعروضة والأداء الصوتي المرافق درجة عالية جداً من الجودة، بحيث يبدو كأن تقنية العرض السينماتوغرافي لم تعد في حاجة إلى تطويرات جوهرية. ولعلّ الخطوة التالية تتلخص في تعميم العروض الرقمية، انطلاقاً من ملفات حاسوبية تحلّ محل النسخ التقليدية. وحريّ بنا التأكيد على أن التقانات الرقمية باتت اليوم جاهزة، غير أن ما يحدّ من انتشارها على نطاق واسع هو الجانب الاقتصادي (الاستثمارات وإدارة الحقوق والعوائد).

العرض الرقمي:

وهي طريقة لعرض الفيلم بوساطة باستخدام جهاز عرض رقمي، انطلاقاً من برنامج مسجَّل على حامل حاسوبي.

وتُعدُّ أجهزة العرض الرقمية بمثابة استمرارية لأجهزة عرض الڤيديو المخصصة لعرض صور الڤيديو. والجدير ذكره أن الصور التي تعرضها هذه الأخيرة لم تبلغ على الإطلاق درجة من الجودة تسمح باستثمارها للعروض السينمائية التجارية في الصالات.

ولكي يكون العرض الرقمي فوق شاشة كبيرة مستساغاً للمشاهد، لا بد من أن يتمتع بجودة لا تقل عن تلك التي توفرها عروض الـ 35 مم التقليدية.

في نهاية الثمانينات توصّلت شركة تكساس الأمريكية إلى تقنية جديدة لمعالجة الضوء بطريقة رقمية، وهي تقنية DLP (Digital Light Processing)، تستخدم مصفوفات من المرايا المهتزّة متناهية الصغر. وقد شكلت هذه المصفوفات أساساً لتصنيع جيل جديد من أجهزة العرض الرقمية، حلّت محل أجهزة العرض ذات البلّورات السائلة (LC). وهكذا جرى تصنيع أصناف عدة من أجهزة العرض تلبي حاجات الجمهور العريض والاستخدامات الاحترافية في آن معاً. وتتصف الأجهزة الاحترافية بدرجة سطوع عالية تسمح بتغطية شاشات يتجاوز عرضها عشرة أمتار، وتمتاز بطبيعتها بنسبة تباين عالية جداً، يزعم المصنّعون أنها تصل إلى 2000/1 (في حين تبلغ 1000/1 في عروض الـ 35 مم)، ما يسمح بالحصول على تدرجات حقيقية للون الأسود أثناء العرض. وتمتاز الطرازات المستخدمة في العروض الرقمية بدقة من مرتبة 2k، ومنذ عام 2010 بدأنا نتعامل مع دقة 4k. (أنظر **السينما الرقمية**)

أما أجهزة العرض المخصصة للسينما الرقمية المسمّاة d-cinema فينبغي أن تمتلك دقة لا تقل عن 2048x1080 بيكسل، مع تكميم الألوان باستخدام 12 bits (أنظر **السينما الرقمية** و**التقانة الرقمية**). وفي هذه الشروط تستطيع الصور المعروضة رقمياً أن تضاهي تلك التي توفرها عروض الـ 35 مم.

الشاشة:

سطح يجري إسقاط الصورة فوقه. ويتسع معنى هذه الكلمة ليشمل الممثلين، أو الأعمال التي يمكن أن تظهر على الشاشة: **على الشاشة هذا الأسبوع، نجوم الشاشة، نقَل إلى الشاشة.**

الشاشة الكبيرة: شاشة ذات أبعاد تفوق متوسط الأبعاد المعتادة؛ أو تعبير يميّز السينما عن التلفاز بوصفه **الشاشة الصغيرة.**

الشاشة هي العنصر الذي تتمظهر عليه الصورة: شاشة صالة السينما، شاشة جهاز تفحّص واستعراض الفيلم (Visionneuse)، شاشة التلفاز، شاشة مستوية.

شاشة صالة العرض: كانت الشاشة في الأصل مجرد قماشة بسيطة (من هنا جاءت كلمة «قماشة» العامّية للدلالة عليها). عند وصول السينما الناطقة، تحتّم على الشاشة أن تصبح من النوع الذي يسمح **بنفاذ الصوت** (*transonore*)، كي تسمح بمرور الأصوات الصادرة من السمّاعات المخفيّة خلفها. ثم سرعان ما اتخذت شكلها الحالي، الذي هو عبارة عن حامل نسيجي مغطّى بطلاء أبيض **غير لامع**، يحمل عدداً لا يُحصى من الثقوب الدقيقة المستديرة تتوضّع على شكل مخمّسات، بحيث تسمح بمرور الصوت. ويجري تصنيعها عبر وصل قطع طولانية بعرض متر أو متر ونصف.

واليوم، نتعامل مع أبعاد قياسية متعدّدة (فورمات) للصورة المعروضة. وجرت العادة على عرض الصورة بارتفاع ثابت مع تغيير العرض، وذلك على شاشة عريضة من قياس نظام السكوب، تتكشف، بهذا القدر أو ذاك، بواسطة إطار حاجب جانبي أسود اللون. أما إذا جرى إسقاط الفيلم من قياس 70 ملم

(فورمات 2.20X1) بعرض السكوب نفسه (فورمات 2,39X1)، فسنحتاج إلى شاشة ذات ارتفاع أكبر، وبالتالي لا بد أيضاً من وجود حافة حاجبة أو حافتين أفقيتين باللون الأسود، تحدّدان صور الـ 35 مم الأقل ارتفاعاً.

الشاشة الكبيرة: في الماضي كنا نميّز بين السينما والتلفاز من خلال التعارض «شاشة كبيرة / شاشة صغيرة»، لكن مع ظهور السينما المنزلية[١] (الشاشات المستوية الكبيرة أو أجهزة الإسقاط الرقمية عالية الدقة HD)، فقدَ هذا التعارض كثيراً من معناه. الشاشة الكبيرة يمكن أيضاً أن تدلل على شاشة السكوب أو الـ 70 مم، في مقابل الشاشة الأقل عرضاً ذات الأبعاد **القياسية (الفورمات)** القياسية المتعارف عليها (الستاندر) (انظر **القطْع**). وفي السنوات التي تلت إطلاق السينماسكوب، كانت تسمية **الشاشة البانورامية** (أو الشاشة العريضة) تعني الشاشة التي تستقبل صوراً أعرض من الصورة القياسية المتعارف عليها.

الشاشة المقوّسة: ظهر نظام السينماسكوب كردّة فعل على السينيراما، التي كانت توفّر صورة عريضة جداً تُعرَض فوق شاشة **مقوّسة**. وفي فرنسا، تُستخدَم عموماً شاشات من النوع **الأبيض غير اللامع** (الأبيض المات)، أي غير الاتجاهي، على خلاف الولايات المتحدة حيث جرى اعتماد الشاشات ذات اللمعة الصَّدَفية، أي الأكثر اتجاهية، وذلك بدافع الحرص على كسب الإضاءة. ولتعويض قسم من تلك الاتجاهية، وأيضاً رغبة في محاكاة السينيراما آنذاك، كان لا بد من تجهيز الصالات الأمريكية بشاشات مقوّسة. وغدا هذا المبدأ نوعاً من «التقليعة». ويقود تقوّس الشاشة بالضرورة إلى التقليل من دقة الصور المعروضة، ويمكن تعويض ذلك من خلال استخدام عدسات خاصة (يندر استعمالها).

---

(١) Home Cinema أو Home Theater.

الشاشة نصف الكروية: يمكن عرض الفيلم فوق شاشة على شكل قبة كروية، بهدف جعل المشاهد يغوص في عالم أقرب ما يكون إلى الواقع. وفي هذه الحالة، ينبغي أن تكون الصور المسجلة على الشريط المعروض، وكذلك أجهزة العرض، من نوع خاص يتناسب وهذا الغرض. ونصادف هذا النوع من المعدات في المعارض والمتاحف وفي أجهزة المحاكاة على وجه الخصوص. ونجد في باريس استثناء يتمثل في شاشة الجيود[١]، وهي صالة تجارية. وللحد من الضوء الطفيلي داخل الصالة، التي يمكن تمثيلها في علم الضوء بما يسمّى الكرة التكاملية، يكون سطح الشاشة من النوع المتناحي[٢] ورمادي اللون (نظام الأومنيماكس Omnimax).

الشاشات الخاصة: تتطلب بعض أنظمة العرض المجسّم بالرؤية المزدوجة (انظر **السينما المجسّمة**)، استخدام شاشة لا تغيّر استقطاب الحزمة الضوئية القادمة من جهاز العرض. والشاشات **المعدنية** هي الوحيدة التي تحقق هذا الشرط. لكن، وبسبب صعوبة تصنيع هذا النوع من الشاشات، تم تصميم شاشات **مطلية بالمعدن**، تكون مادتها مطلية بطبقة من غبار الألمنيوم، لا تؤثّر في استقطاب الضوء سوى بنسبة ضئيلة. وهي شاشات صعبة التصنيع والصيانة، يعيبها أنها اتجاهية إلى حد لا بأس به، ولا توفر إمكانية عرض الصور المستوية (ثنائية الأبعاد) مع تَوزع منتظم للإضاءة يكفي لجميع مقاعد صالة السينما (سواء مع الفيلم التقليدي أم الرقمي).

---

(١) La Géode، قاعة عرض ضخمة تشغل الجزء العلوي من مبنى يتخذ شكل كرة قطرها 36 متراً، وتقع ضمن مدينة العلوم قرب باريس. تُعدُّ شاشتها واحدة من أكبر الشاشات في العالم، وهي من نوع الأومنيماكس (Omnimax) تمتد على مساحة 1000 متر مربع، وتميل القاعة عن المستوى الأفقي بزاوية 27 درجة في حين تميل الشاشة بزاوية 30 درجة، ما يعطي المشاهد الانطباع بأنه داخل الفيلم. بدأت عروضها في منتصف الثمانينيات بنظام الـIMAX قبل أن يجري تجهيزها بنظام رقمي ورقمي مجسم و3D.

(٢) Omnidirectionnel، أي تشع الطاقة الضوئية بشكل متساو في جميع الاتجاهات.

أخيراً، ثمة نوع خاص من الشاشات لؤلؤية المظهر، تعكس كل الضوء الساقط عليها نحو عدسة جهاز العرض. وكانت تُستخدَم في تنفيذ الخدع السينمائية، عبر العرض الجبهي، واستُبدلت اليوم بالمؤثرات الخاصة الرقمية **(انظر المؤثرات الخاصة)**.

وعلى عكس الحالات التي ذكرناها آنفاً، إذ تُشاهَد الصورة بالانعكاس، توجد شاشات **نصف شفافة** تسمح بمشاهدة الصورة **بالشفّ** أو **الشفافية**، ويكون جهاز العرض في الطرف المقابل من الشاشة. وهي شاشات قلما تُستخدم في الصالات، لكنها كانت تستخدم في الخدع السينمائية **بوساطة الشفافية**(١).

---

(١) يحضرني هنا أننا كنا نستخدم هذا النوع من الشاشات وطريقة العرض هذه في صالة النادي السينمائي بدمشق، في مقر المنتدى الاجتماعي. وأذكر أننا لجأنا إلى المرحوم نزيه الشهبندر، أحد أبرز رواد السينما في سوريا، لهندسة طريقة العرض وتحديد كيفية ومكان توضّع التجهيزات. وكنا نستخدم مرآة تستقبل الصورة من جهاز العرض وتعكسه على الشاشة من الخلف بحيث كان المشاهد في الطرف المقابل يرى الصورة بشكلها الصحيح أي غير معكوسة. ثم فيما بعد وعند الانتقال إلى عروض 35 مم، أي بجهازي عرض، وضعنا مرآة ثانية مقابلة لجهاز العرض الثاني بحيث تسقط الصورة القادمة من جهاز العرض الأول والمعكوسة على المرآة الأولى تماماً مكان سقوط الصورة القادمة من الجهاز الثاني عبر المرآة الثانية.

فهرس

الصفحة

القسم الأول

القسم الثاني

نبيل الدبس

دبلوم في الهندسة الإلكترونية من فرنسا (١٩٧٦).

شغل أمانة السر في مجلس إدارة «النادي السينمائي بدمشق» في ثمانينات وتسعينيات القرن الماضي، وكان منشّطاً في هذا النادي.

قاد العديد من المشاريع والمبادرات في هيئة الإذاعة والتلفزيون ووزارة الإعلام السورية.

شارك في إطلاق «المؤتمر الوطني الأول لصناعة المحتوى الرقمي العربي» (دمشق - ٢٠٠٩).

صاغ مبادرة «صناعة المحتوى السمعي البصري» في نطاق مهام «فريق العمل الوطني للمحتوى الرقمي» (٢٠١١)، وذلك ضمن مبادرات «لجنة النهوض باللغة العربية للتوجه نحو مجتمع المعرفة».

صدرت له مجموعة من الترجمات عن الفرنسية:

- «فيلليني روما»، تأليف بيرناردينو زابوتي. منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، ١٩٩١.
- «قضايا علم الجمال السينمائي - مدخل إلى سيميائية الفيلم»، تأليف يوري لوتمان. نشرته وزارة الثقافة، مؤسسة السينما، سلسلة الفن السابع، دمشق، ٢٠٠١. وكان صدر في طبعة محدودة ضمن منشورات «النادي السينمائي بدمشق» عام ١٩٨٩. راجعه عن الألمانية قيس الزبيدي.
- «الصورة وطغيان الاتصال». تأليف إيناسيو رامونيه. الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠٠٩.
- «مدخل إلى تحليل الصورة»، تأليف مارتين جولي. وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، سلسلة الفن السابع، دمشق، ٢٠١٤.
- «موسوعة سينما البلدان»، لمجموعة من المؤلفين. مراجعة وتقديم الأستاذ الدكتور جمال شحيّد. صدر عن وزارة الثقافة، المشروع الوطني للترجمة، دمشق، ٢٠١٦.

د. جمال شحيد

دكتوراه في الأدب المقارن (السوربون الجديدة، ١٩٧٤).

أستاذ سابق في جامعة دمشق، قسم اللغة الفرنسية.

باحث في المعهد الفرنسي للشرق الأدنى، وعضو في هيئة تحرير Bulletin d'Etudes Orientales

(مجلة الدراسات الشرقية).

مدرس مادة النقد الأدبي في المعهد العالي للدراسات المسرحية.

ناقد أدبي ومترجم، له ٣٤ كتاباً بين تأليف وترجمة.

الطبعة الأولى/ ٢٠٢٠م

كلمة الغلاف

يتضمن الكتاب مختارات نوعية من مواد «قاموس السينما» الصادر عن دار لاروس الفرنسية عام ٢٠١١م. وتشمل موضوعاته طيفاً بالغ الاتساع يتضمّن، في نطاق المرجعيات، أهم الأنواع السينمائية (من سينما السلسلة باء والفيلم الأسود والبوليسي والبورلسك وصولاً إلى أفلام الغرب الأمريكي والفانتازيا والرعب والخيال العلمي...)، وثقافة السينما والإرث السينمائي (السينماتيك وحفظ الأفلام ونوادي السينما...)، ومجلات السينما والتيارات والحركات السينمائية، ثم شركات الإنتاج والتوزيع، وميادين الصناعة والعديد من الظواهر السينمائية. وعلى المستوى التقني، يبدأ من اختراع السينما وتلوين الشريط المصوَّر، وصبغ الفيلم يدوياً صورة صورة، ليصل إلى تقنيات السينما الرقمية، مروراً بمختلف تقنيات الصوت والصورة، وكيمياء التظهير، وفيزياء العدسات والمرشّحات، وسينما التحريك وتقنيات الإضاءة والماكياج وعمليات التصوير وما بعد التصوير، وحركات الكاميرا والحيل السينمائية والمؤثرات، وكذلك تقنيات العرض التقليدي والرقمي.

بلغ عدد الفقرات في قسم «تقنيات السينما» ١٠٧ فقرة، وفي «المرجعيات» ١١٠. ووصل عدد الهوامش إلى أكثر من ٤٤٠ هامشاً للمرجعيات و ٢٥٠ للتقنيات.

يأتي هذا الكتاب لاحقة للجزء الذي صدر عام ٢٠١٦م عن الهيئة العامة السورية للكتاب، تحت عنوان «موسوعة سينما البلدان» وذلك ضمن «المشروع الوطني للترجمة».